

TARTU ÜLIKOOLI



# TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

897

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ВНУТРЕННИЕ ЗАКОНЫ И ВНЕШНИЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ

Труды по русской и славянской  
филологии

Литературоведение

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA  
ET TARTUENSIA. II.



TARTU

1990

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
Alustatud 1893.a. VIHK 897 ВЫПУСК Основаны в 1893.г.

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ВНУТРЕННИЕ ЗАКОНЫ И ВНЕШНИЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ

Труды по русской и славянской  
филологии

Литературоведение

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA  
ET TARTUENSIA. II.

ТАРТУ 1990

Редколлегия: Ю.М. Лотман /председатель/, В.И. Беззубов,  
С.Г. Исаков, П.С. Рейфман

Редактор тома: П.С. Рейфман

Первый сборник данной серии "Studia Russica Helsingiensia et  
Tartuensia" вышел в Хельсинки в 1989 г. под ред. Л. Бюклинд  
и П. Песонена.

Титул оригинала: Slavica Helsingiensia 6  
Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia.  
Проблемы истории русской литературы начала  
XX века.

Под ред. Л. Бюклинд и П. Песонена  
Helsinki 1989

Технический редактор: Л.Л. Пильд

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	4
Елена Хельберг. Цветовая триада в народной традиции....	5
Л.Н. Киселева. Проблема литературного авторитета в русской критике 1800-1810 гг.....	15
Л.И. Вольперт. Хронотоп шуточных поэм Байрона, Пушкина и А. де Мюссе /"Беппо", "Граф Нулин", "Мардош", "Домик в Коломне", "Намуна"/.....	25
П.С. Рейфман. Время в романе Н.Г. Чернышевского "Что делать?".....	36
И.А. Аврамец. Оксюморонный принцип сюжетного построения новеллы Достоевского "Господин Прохарчин".....	53
Г.М. Пономарева. Источники образа "Божьей матери всех скорбящих радости" в романе Д.С. Мережковского "Петр и Алексей".....	72
Бен Хеллман. Леонид Андреев в начале первой мировой войны. Путь от "Красного смеха" к пьесе "Король, закон и свобода".....	81
Пекка Песонен. Образ Христа в "Петербурге" Андрея Белого.....	102
Вероника Шеншина. Поэзия поэтического перевода. О переводе поэмы "Двенадцать" Александра Блока на финский и шведский языки.....	119
Тимо Суни. Тройная интерпретация главного героя поэмы "Крысолов" Марины Цветаевой.....	140
Наталья Башмакова. "Над далекой полосой отзвука". Финские отголоски в творчестве Елены Гуро.....	151
Ю.М. Лотман, З.Г. Минц. О стихотворении М.Ю. Лермонтова "Парус".....	171

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый читателю сборник — результат продолжающегося сотрудничества исследователей кафедр русского языка и литературы Хельсинкского университета и русской литературы Тартуского университета.

По договоренности, финские и эстонские литературоведы-русисты проводят регулярно, раз в два года, совместные семинары, устраиваемые поочередно то в Хельсинки, то в Тарту и посвященные проблемам русской литературы. Первый из таких семинаров состоялся в Хельсинки, 2 — 3 июня 1987 г. Итогом его работы был сборник "Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Проблемы истории русской литературы начала XX века". Helsinki, 1989.

Второй семинар проводился в Тарту, 30 мая — 1 июня 1989 г., по теме "Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия". Доклады, прочитанные на нем, — основа нынешнего сборника.

Следующий семинар должен состояться в начале лета 1991 г. Ориентировочно он посвящен проблеме функционирования в разных странах (в первую очередь, в Скандинавии и Прибалтике) русской литературы 1920-х — 30-х годов.

Мы надеемся на успешное продолжение сотрудничества с финскими коллегами и благодарим их за присланные статьи, за их участие во все более укрепляющихся научных и дружеских контактах.

Редколлегия.

P.S. Разница в правилах оформления привела к некоторому разнообразию, отразившемуся, в первую очередь, в сносках и ссылках.



## ЦВЕТОВАЯ ТРИАДА В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ

Е.Ф. Хелльберг

Категория цвета входит в число универсалий культуры, используемых в качестве модели для разнообразных классификаций. Во многих архаических культурах цветовой символизм, как показали исследования, может пронизывать всю систему представлений <sup>1)</sup>. В большой мере это относится к т.наз. основной цветовой триаде красный:черный:белый <sup>2)</sup>, которая становится семиотическим кодом на основе двойной оппозиции света и тьмы - белый:черный, и света и цвета - красный:белый/черный, где красный представляет идею цвета как такового <sup>3)</sup>.

В русской народной традиции основная цветовая триада образует систему, сопоставимую с архаической пространственной моделью мира.

Противопоставления белый:черный и белый:красный, в соотнесении с различными сторонами света, отражаются в средневековых названиях Белой, Черной и Красной Руси, где белый цвет символизирует запад, черный - север и красный - юг, совпадая с общевразийской схемой цветового обозначения частей света <sup>4)</sup>.

Древнюю пространственную - горизонтальную - модель членения мира по частям света дополняет не менее древняя вертикальная модель мира <sup>5)</sup>, состоящая из трех ярусов: небесного, земного и подземного, которые традиционно также имеют свое цветовое обозначение. Так, в русской традиции небесная сфера отмечена красным или его эквивалентом золотом ("красно солнышко"), земная сфера белым ("белый свет", видимый мир), и подземный мир черным цветом хтонических сил и невидимых ночных существ. Черный цвет означает также саму землю как источник плодородия (ср. слово "земля" в значении "фон" для узоров росписи и т.п.). В народном прикладном искусстве основная цветовая триада является доминирующей гаммой как в традиционных вышивках и узорах, так и во внутренней декорации крестьянской избы, где роспись стен, дверей, шкафов, печи, голбца следует вертикальному принципу трехчастной композиции с цветовым обозначением светлой или белой середины, темного низа и солнечных символов (красный или желтый круг, цветок, птица) в верхней части <sup>6)</sup>. В качестве фона, на котором выступает узор, чередуются белый - в традиционной вышивке полотенец, росписи стен и печей, красный - прежде всего в жен-

ских головных уборах и, наряду с белым, в вышитых рубахах русского народного костюма, и темный (черный или синий) в росписи шкафов и предметов утвари, а также в узорах женских юбок и сарафанов. Знаменательна, однако, не только — и не столько — доминанта того или другого цвета в качестве фона или узора, сколько неперенная сочетаемость и взаимозаменяемость трех основных цветов — красного, белого и черного — в изделиях народного искусства. Трехчастная структура цветового треугольника характеризуется, с одной стороны, максимальным напряжением и контрастом цветовых полюсов, а с другой — их устойчивой гармонией, взаимным проникновением и заменяемостью, и традиционным включением в состав некоего три-единства.

Символика архаического цветового кода выразительно раскрывается в объемно-цветовом решении женского народного костюма. Примером может послужить праздничный наряд молодой женщины из Тульской губернии, относящийся ко второй половине прошлого века, и украшающий собой обложку книги о русском народном костюме из собрания Государственного музея этнографии народов СССР в Ленинграде.<sup>7)</sup>

Костюм состоит из семи частей:

1. Белая рубаха из холста с длинными рукавами, покрытыми красной вышивкой.
2. Юбка-понева из черной шерстяной домотканой ткани в клетку, с красной зубчатой аппликацией по подолу и многоцветным поясным украшением в виде розеток из лент и бусин сзади.
3. Плетеный пояс из шерсти с разноцветными помпонами по краям.
4. Темно-синяя душегрея, украшенная позументом и белыми лентами.
5. Разноцветный головной убор-сорока с красной кичкой, лентами и белыми пушками по бокам головы.
6. Бисерное ожерелье со стеклярусом.
7. Нагрудное украшение "чипочка" из бисера на шелковой ленте с подвеском-изображением Богородицы.

Архитектоника костюма схематически представляет образ идеального полного женского тела — "бабы" из трех шаровидных объемов уменьшающейся величины, каждый из которых своим сочетанием цвета и ткани подчеркивает вертикальное стремление всей композиции: от темной и тяжелой юбки к более легкой ткани белой с красным блузки, белому обрамлению лица бисерным ожерельем и легкими белыми пушками, и наконец к

завершающему красному шелку и лентам головного убора. Яркость и легкость нарастают снизу вверх, причем в каждой части костюма в разных пропорциях присутствуют все три основных цвета, создавая гармоничное колористическое эхо. В целом костюм построен по принципу анаграммы, где переключка форм, цветов и узоров создает поэтический эффект, свойственный многим вербальным жанрам русской народной традиции<sup>8)</sup>. Соединяясь в процессе интеграции, формальные и цветовые компоненты костюма сливаются в образ, в визуальный текст, представленный в текстильном коде, который возвращает слову текст его исходное значение: переплетение, ткань. Расшифровка скрытого смысла этого визуального текста ведет к традиционной символике цвета и формы в русском народном искусстве, с одной стороны, и к ее мифопоэтическим обоснованиям с другой. Здесь достаточно будет упомянуть об апотропеическом значении красного цвета в народной традиции<sup>9)</sup>, о космической символике круглых и сферических форм, о связи цветочного узора с магией брачных обрядов, и о том, что все вышеназванные декоративные элементы являются традиционными знаками женственности, взятой в потенции материнства и плодородия.

Описываемый здесь вкратце костюм принадлежал, судя по наспинным украшениям и по обилию красного цвета, молодой — недавно вышедшей замуж и еще не рожавшей молодой женщине<sup>10)</sup>. Костюмы молодых отличались особой красочностью и наличием декоративных примет: лент, розеток и т.п.<sup>11)</sup>. Колористическое воплощение цветущей женственности соединяется в костюме со стремлением уберечь ее и возможный плод от сглаза и порчи максимальным привлечением всех оберегающих сил, от языческих ромбов красной вышивки<sup>12)</sup> до образа Богородицы на подвеске, приходящемся как раз на центр живота. Костюм включает молодую женщину и в охранительную космическую схему фольклорного мироздания повторением его трехчастной вертикальной структуры и цветовым обозначением нижней плодоносящей части тела как земли, лица и его обрамления как видимого "белого света", и головного убора, знака замужней женщины, как яебесной радуги<sup>13)</sup>. Лицо, образ видимого мира, единственная — кроме почти совершенно защищенных оборками длинных рукавов праздничной рубахи, пальцев — открытая для постороннего взгляда часть женского тела в этом наряде, являет собой манифестацию того же цветового кода: русская народная красавица всегда румяна, белолица, черноброва<sup>14)</sup>. Румяна, белила и сурьма для бровей употреблялись русскими женщинами, по сви-



детельствам иностранцев, в чрезмерных количествах и в ущерб собственной красоте <sup>15)</sup>. Косметика <sup>16)</sup>, превращающая лицо в безличный лубочный стереотип, есть знак принадлежности к общенародному идеалу красоты. Русская "красна девица" — имитация мифической небесной девы, солнца <sup>17)</sup> или зари <sup>18)</sup>; по народному поверью, женская красота происходит от упавшей с неба звезды-зари, осколками которой украсила себя земная девица <sup>19)</sup>. Такое сведение воедино части и целого, отражение целого в каждой его части характерно для мифопоэтической традиции в ее самых разнообразных проявлениях.

"Само это расчленение общего содержания и "разбрасывание" (распределение) его элементов по разным кодовым версиям (как и вообще по разным текстам) с тем, чтобы лучше сохранить информацию при передаче ее во времени и из этих разрозненных элементов синтезировать "неповрежденное" целое, адекватно ключевым операциям, описываемым в основном мифе, а именно: расчленение — разбрасывание — упрятывание — нахождение — собирание — чаемая полнота и совершенство." <sup>20)</sup>

Эти слова В.Н. Топорова дают ключ к пониманию не только многокодового характера народной культуры, но и путей восстановления забытого, глубоко запрятанного и не осознаваемого смысла, некогда заложенного в традиционные явления. Цветовой код служит передаче мифологических смыслов через чувственно-объектную структуру мира, например, через конкретный цвет традиционных предметов одежды, утвари, обряда, а также через систему традиционных фольклорно-поэтических эпитетов: красна девица, белый свет, бел-горюч камень <sup>21)</sup>, и т.п. Причем, если фольклорные эпитеты типа "красно солнышко" постоянно прикреплены к соответствующему понятию в устной традиции, то цветовая кодификация материальных, в том числе обрядовых, предметов проявляет большую вариативность и тенденцию к взаимозаменяемости цветовых полюсов триады. Поясним это на примере традиционного наряда невесты. Этот наряд обыкновенно целиком или в своих важнейших обрядовых деталях красный <sup>22)</sup>: повязка-красота красная с золотом, красная фата, красный сарафан, алая лента в косе, коралловые бусы. Тем не менее, существует достаточное число данных о темной, траурной одежде невесты, черной фате, черном шелке в косе <sup>23)</sup>. В свадебном обряде сохранился и более древний цвет фаты — белый, упоминаемый и в причитаниях. (Современный белый наряд невесты более позднего происхождения:

он проник в деревню из городской культуры, в свою очередь впитавшей образцы западноевропейской буржуазной моды).

"В народной культуре белый и красный цвета являются цветами траура. Черный цвет как цвет траура, очевидно, позднего происхождения и связан с культурой периода христианства", — пишет В.И. Еремина в статье, посвященной невесте в "черном"<sup>24)</sup>. Она затрагивает вопрос об исторической общности представлений свадебной и погребальной обрядности<sup>25)</sup>, в основе которых лежит идея перехода в "иной мир". Историческая связь свадебной фаты с маской покойного сохраняет в свадебном обряде свое исконное значение предохранения невесты<sup>26)</sup>. Переход невесты из девичества в замужество сопровождается в свадебной обрядности типичными для переходных обрядов знаками смерти<sup>27)</sup>: добрачное состояние прекращается через символическое "умирание", с последующим возрождением в новом качестве замужней женщины. Этот момент перехода делит сложный свадебный обряд на две части, причем смена социального статуса нередко отмечается переодеванием невесты<sup>28)</sup>. Траурные одежды предсвадебного периода меняются на праздничные, светлые. В цветовом коде этот момент выражен переключением полюсов: с черного на красный или белый. Важно учесть, что каждый из "углов" цветового треугольника заключает в себе двойкий смысл, в конечном счете, как у большинства архаических символов, восходящий к изначальной амбивалентности и двуединству кардинальных понятий жизни и смерти. Взаимозаменяемость красного, черного и белого цветов как знаков и свадьбы, и смерти<sup>29)</sup>, несмотря на скудные и разрозненные данные о цветовой символике ритуалов, все же позволяет предполагать древнюю нерасчлененность свадьбы-смерти. Ибо, как уже давно отметил Н.И. Костомаров, "у всех славянских народов брак и погребение, любовь и смерть имеют между собой таинственную аналогию."<sup>30)</sup>

Особая роль категории цвета в качестве основы архаичных классификаций заключается не только в маркировании важнейших двучленных и трехчленных оппозиций типа жизнь:смерть, тьма:свет:цвет, небесный:земной:подземный мир, но и в способности снятия и преодоления этих оппозиций, в констатации принципиальных аналогий между человеком, его одеждой, утварью, домом, окружающим пространством, и, наконец, космосом, воссоединенным из разрозненных частей. В конечном счете, весь "космизм" цветового кода возвращается к своей исходной точке — человеческому телу как "малому миру".

"Именно по этой модели мифопоэтическое сознание пер-воначально строило описание Вселенной. В пользу этого решения вопроса говорят все более и более увеличивающиеся в своем количестве и вполне надежные данные, согласно которым человеческий организм (тело) и его функции во всем многообразии жизненного (телесного и душевного) опыта образуют основу архаичной классификации (ср. противопоставление правого и левого, верха и низа, чета и нечета, огня и воды и т.п., различие первоначальных трех цветов - красного, белого и черного, соответствующих крови, молоку и выделениям, т.е. продуктам человеческого тела, появляющимся обычно в условиях повышенного эмоционального напряжения; сама же сублимация физиологического опыта, как правило, объясняется избытком энергии космического - в широком смысле - происхождения)." 31)

Этим высказыванием В.Н. Топорова о биологических истоках культурных феноменов подтверждается архаичность и универсальность основной цветовой триады в качестве кода, сближающего самые разнообразные версии фольклорных и этнографических текстов, засвидетельствованных в русской народной традиции. 32)

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1). См., например: Victor Turner, "Color Classification in Ndembu Ritual: A Problem in Primitive Classification", The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual, Cornell Univ. Press 1967, с. 59-92. (В переводе на русский язык: Тернер В.У., "Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу)", Семиотика и искусствоведение, М., 1972, с. 50-81. Краткий комментарий исследования Тернера дан в статье В.Н. Топорова "Пространство и текст", в кн. Текст: семантика и структура, М., 1983, с. 245, прим.).

2). Основной общечеловеческий треугольник словесных названий цветов совпадает с триадой цветковых символов в различных мифологиях и ритуалах. См. след. работы: В. Berlin, P. Kay, Basis color Terms, Berkeley & Los Angeles, 1969; Marshall Sahlins, "Colors and Cultures", Semiotica 16:1, с. 1-22; R. Jakobson, L. Waugh, The sound shape of language, Bloomington & London, 1979, с. 188-194, с библиографией на эту тему; а также вышеуказанную книгу Тернера.

3). Sahlins, с. 5, 14.

- 4). Вяч. Вс. Иванов, "Цветовая символика в географических названиях в свете данных типологии. (К названию Белоруссии)", Балто-славянские исследования 1980, М., 1981, с. 164, 167.
- 5). См. Мифы народов мира, т.2, М., 1982, космос, с. 10.
- 6). В.А. Барадулин, Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом, Л., 1988.
- 7). Русский народный костюм. Из собрания Государственного музея этнографии народов СССР, Л., 1984, № 34-36, комм. с. 209. Детальный семиотический анализ костюма дан в докладе: Elena F. Hellberg, "Decoding a Folk Costume", The 25th Jubilee Symposium of the Moscow-Tartu Semiotic School, Imatra, Finland, 27-30 / 7 1987.
- 8). Заговоры, заклинания, обереги, загадки используют анаграмматический принцип организации, наряду с рифмой, ритмом и аллитерацией. Об анаграмме в загадках см. статью В.Н. Топорова под этим заглавием в сб. Исследования по структуре текста, М., 1987, с. 232-237.
- 9). Более подробно о символике красного цвета в русской народной традиции см. одноименную статью автора, Scando-Slavica, Tomus 33, 1987, с. 109-128.
- 10). Костюм и головной убор давали исчерпывающую информацию о возрасте женщины: чем моложе, тем ярче. Наиболее ярко одевались молодые женщины до рождения первого ребенка. (Русский народный костюм, с. 28-29).
- 11). "На праздничных поневах молодых женщин (до рождения ребенка), помимо обычных используемых вышивок, прошивок, аппликаций, были свои дополнительные украшения. (...) Иногда на заднее полотнище понев молодых нашивались многочисленные крупные розетки из ярких лент, с бусами или с бубенцами в центре... Орнаментация поясной одежды не оставалась неизменной в течение всей жизни. Пожилые женщины пользовались более скромными темными клетчатыми поневами - "простушками". (Там же, с. 19-20).
- 12). О символике русской традиционной вышивки, в особенности о ромбическом знаке-обереге, см.: Б.А. Рыбаков, Язычество древних славян, М., 1981, с. 471-528; А.К. Амброз, "О символике русской крестьянской вышивки архаического типа", Советская археология 1966-I, с. 61-76.



13). Головной убор женщины, традиционная кичка с сорокой, украшен типичной для Тульской губ. прошлого века дополнительной конструкцией из нескольких вертикально закрепленных слоев присборенных лент радужных цветов, перекликающихся формой и цветом с наспинными украшениями. Числовая символика, неоднократное повторение трех-, семи- или двенадцатичастных элементов в структуре костюма также отсылают к космической схеме и к магическим числам заговоров, заклинаний, оберегов и аграрных обрядов.

14). По выражению В.Е. Гусева, фольклорные красавицы - "все на одно прекрасное лицо". (В.Е. Гусев, Эстетика фольклора, Л., 1967, с. 280).

15). "Не довольствуясь обильными украшениями, пестрившими до крайности одежду, - русская женщина белилась и румянилась и приводила в смех иностранцев своим неискусством в этом деле; недурные собою от природы, русские женщины совершенно искажали свою красоту, налепливая на щеки краски до того, что по замечанию Олеария, казалось, будто бы кто-нибудь размалявал их кистью." (Н.И. Костомаров, Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетии, СПб., 1860, с. 79). Ср. также замечание Г.А. Шлейсингера, путешествовавшего по России в конце XVII в.: "И как бы красива женщина ни была (а красивые женщины у русских есть!), все равно она должна краситься, ибо таков обычай в стране... Обычай этот на Руси так укоренился, что когда жених посылает невесте свой первый подарок, то в этом подарке обязательно должна быть коробочка румян и белил..." (Цит. по кн.: Л.Н. Семенова, Очерк истории быта и культурной жизни России. Первая половина XVII в., Л., 1982, с. 134-5. См. там же о чернении бровей и зубов).

16). Сближение понятий "косметика" и "космос" не случайно: греч. *κόσμος* означает не только "порядок", "мироздание", но и "наряд", "украшение", "краса". Мифы народов мира, т. 2, с. 9.

17). Представление о солнце как о женском божестве, по мнению А.С. Фаминцина, типично для русской традиции: "В Велико-русских песнях, а также в Велико-русских заклинаниях, солнце обыкновенно обнаруживает женскую природу." А.С. Фаминцин, Божества древних славян, СПб., 1884, с. 160.



- 18). Девичьи просьбы о даровании красоты могут обращаться как к солнцу, так и к заре, которая часто считается солнечной дочерью или сестрой.
- 19). А.А. Потебня, О некоторых символах в славянской народной поэзии, Харьков, 1914, с. 30.
- 20). В.Н. Топоров, "Еще раз о балтийских и славянских названиях божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в перспективе основного мифа", Балто-славянские исследования 1980, М., 1981, с. 276.
- 21). "Бел-горюч камень (Алатырь)" в русских заклинаниях обозначает центр мира, "пуп земли".
- 22). О красном цвете одежды невесты см., например: П.В.Шейн, Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п., т. I, вып. I, СПб., 1898, с. 466-467, 505-510, 569-570, 575, 607.
- 23). Г.С. Маслова, Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в., М., 1984, с. 33; Д.М. Балашов, Ю.И. Марченко, Н.И. Калмыкова, Русская свадьба, М., 1985, № 87, и др.
- Аналогичные обычаи существовали до недавнего времени и в Скандинавии.
- 24). В.И. Еремина, "К вопросу об исторической общности представлений свадебной и погребальной обрядности (невеста в "черном")", Русский фольклор XXIV, с. 23, прим.
- 25). См. на ту же тему: В.К. Соколова, "Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре)", Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами, Л., 1977, с. 188-195.
- 26). Еремина, с. 24.
- 27). Промежуточная, т.наз. лиминальная фаза переходных обрядов обычно уподобляется смерти. См. В. Тернер, Символ и ритуал, М., 1983, с. 169.
- 28). Маслова, с. 33.
- 29). Тернер, Символ и ритуал, с. 102-103; Еремина, с. 29-30; В. Данилов, "Красный траур в малорусском погребальном обряде", Живая старина, СПб., 1909, вып. 4, с. 31-37.

30). Н.И. Костомаров, Об историческом значении русской народной поэзии, Харьков, 1843, с. 34,

31). В.Н. Топоров, "Пространство и текст", с. 244-245.

32). Примером переноса традиционного цветового кода в современный (политический) контекст может служить советская пионерская форма: темный низ, белая рубашка, красный галстук.

ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОГО АВТОРИТЕТА В РУССКОЙ  
КРИТИКЕ 1800-1810-х гг.

Л.Н. Киселева

Предметом рассмотрения в настоящей статье будет служить один из эпизодов знаменитого спора начала XIX в. о языке — полемика между А.С. Шишковым и Д.В. Дашковым в 1810-1811 гг., который мы хотим выделить как знаменательный этап в формировании методологии русской критики.

Напомним фактическую сторону дела. В 1808 г. А.С.Шишков опубликовал книгу "Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика". Это было следующее крупное выступление Шишкова в печати после "Рассуждения о старом и новом слоге российского языка" (1803). В 1810 г. начинающий критик и литератор Д.В. Дашков ответил на "Перевод двух статей..." рецензией в журнале "Цветник" (1810, № II, с. 256-303, № 12, с. 404-467). Шишков не остался в долгу и в специальном "Присовокуплении" к другой своей работе — "Рассуждение о красноречии Священного Писания" (Спб., 1811) — ответил на критику Дашкова тяжеловесной и высокомерной статьей. В свою очередь ответом на нее явилась блестящая брошюра Дашкова "О легчайшем способе возражать на критику" (Спб., 1811).

Сложилась довольно интересная ситуация: в ходе этой полемики ни Шишков, ни Дашков, по сути, не высказали новых оригинальных идей. Шишков повторил свои любимые мысли, выраженные в "Рассуждении о старом и новом слоге", иногда даже с теми же примерами. Это оказалось возможным из-за особого характера новой книги, в основу которой был положен текст статей Лагарпа в русском переводе Шишкова, снабженный его комментариями. "Вторичность" шишковского текста допускала подобные повторения. Дашков во многом повторил принципиальные аргументы П.И. Макарова — рано умершего критика-карамзиниста, — изложенные в его рецензии на "Рассуждение о старом и новом слоге" ("Московский Меркурий", 1803, № 12). Опять-таки повтор оказался возможен из-за практической тождественности объекта критики. Для начала XIX в. подобная близость аргументации не означала плагиата: это был знак принадлежности к одному литературному лагерю.

Полемика о языке была осознана карамзинистами как противостояние двух школ, а не двух личностей. Думаем, что с этим отчасти связан и отказ самого Карамзина участвовать в споре. Объясняя отказ, исследователи склонны подчеркивать,

что писатель отошел от литературы и погрузился в работу над "Историей государства Российского". Однако в момент выхода книги Шишкова Карамзин был еще издателем "Вестника Европы", кроме того, круг вопросов, поднятых оппонентом, его как раз очень занимал. Существует биографическая легенда о том, что Карамзин написал по требованию И.И. Дмитриева целую рукописную книгу возражений Шишкову, но сжег ее на глазах раздосадованного друга. Полагаем, что Карамзин не хотел допустить, чтобы в столкновение идей, концепций вмешивались "личности" — т.е. борьба самолюбий и выпады биографического характера. Для ответа был нужен человек, лично не затронутый критикой Шишкова. В 1803–1804 гг. таким человеком оказался П.И. Макаров, в 1810–1811 гг. — Д.В. Дашков. Последний не подписал своего имени под статьей в "Цветнике", и Шишков сразу заподозрил боязнь ответственности и стремление уйти от "возмездия". Дашков, конечно, исходил из иных соображений: он выражал не только личное мнение, а критиковал оппонента с точки зрения определенной литературной группировки, пользуясь всем арсеналом накопленных ею средств, хотя вносил и свои существенные нюансы. Он иронически заметил, что не подписался под статьей, т.к. не собирался придавать весомости своим аргументам с помощью своего имени<sup>1</sup>. Тем самым он указал на проблему авторитетности высказывания и — шире — литературного авторитета, весьма актуальную для литературной жизни эпохи.

Ссылки на разного рода авторитеты были вполне обычным явлением в критике XVIII — начала XIX вв. Однако у Шишкова они носили особый характер. Книги Шишкова строились как произведения отчетливо полемические, цель которых — реставрация утраченных национальных ценностей, а ближайшая задача — сокрушение противника. Первый шаг в этом направлении — создание образа врага.

Реконструируем по сочинениям Шишкова портрет его литературного оппонента: это молодой человек, следующий моде, говорящий на иностранных языках и не знающий русского, восхищающийся достижениями европейской культуры и презирающий отечественную<sup>2</sup>. Легко убедиться, что это тенденциозная полемика с литературной и бытовой маской Карамзина начала 1790-х гг.<sup>3</sup> Разумеется, этот полемический портрет примитивнее не только облика реального Н.М. Карамзина, но и его маски. Любопытно, однако, что Шишкова несколько не заботит то, что он может быть уличен в неточности. Ему важно, что

некоторые черты сходства создавали иллюзию достоверности и — главное — затрагивали личность, а значит придавали полемике необходимую остроту. Нельзя не отметить, что молодость как устойчивый признак маски врага проявляется тогда, когда сам Карамзин уже давно вышел из юношеского возраста. В то же время признак этот очень существен. Для Шишкова, мыслившего в категориях XVIII в., он свидетельствовал о легкомыслии, неопытности, а значит — о неавторитетности. В традициях XVIII в. и отчетливо выраженное стремление связать авторитетность с нравственными качествами личности. Человек чуждой партии — обязательно "злодей".

Карамзин прекрасно осознавал эту особенность литературного сознания эпохи, когда в предисловии к "Вестнику Европы" и ряде статей писал о том, что глупая книга — небольшое зло в свете, и читатель и сочинитель романов не могут быть дурными людьми, а от критики требовал уважения к достоинству человека<sup>4</sup>. Это была попытка изменить характер литературных баталий, придать им новое качество. Карамзинисты стремились продолжить намеченную линию, но путь к новой критике был длительным и, как мы покажем ниже, совсем не гладким.

Следует заметить еще одно обстоятельство. Шишков строил свой полемический образ врага на основе полемического же облика-маски Карамзина начала 1790-х гг., которым автор "Писем русского путешественника" и издатель "Московского журнала" эпатировал в свое время современников. Полемизм порождает удвоенный полемизм.

Создав образ врага, Шишков с полной уверенностью в своей правоте приписывает ему взгляды и суждения, которые он считает нужным оспорить. Подобный "запрещенный прием" был сразу же выявлен и подвергнут критике Дашковым. Приведя очередной пример некорректного обращения Шишкова со словами своего оппонента, он замечает: "Хитрое сплетение силлогизмов сих достойно внимания: оно встречается довольно часто у г-на сочинителя. Сперва опровергал он принятое вообще разделение Славянского языка с Русским; а потом вдруг стал говорить о намерении приводить первый из них в забвение и презрение — но кто имеет такое намерение? Утверждал ли я что-либо подобное сему?"<sup>5</sup>

При всей важности полемики для Шишкова он, конечно, понимал, что прочность его позиции зависит от положительных ценностей и от той традиции, того контекста, в которые бу-



дуг вписаны его идеи. Поэтому следующий шаг — поиск союзников в литературной борьбе. Именно здесь Шишков применяет один из испытанных полемических приемов — опору на мнение общепризнанных авторитетов в области словесности. Первичной и в этом случае остается собственная концепция. К ней подбирается авторитет, чьи взгляды имели бы хоть какие-то точки пересечения с отстаиваемой позицией. Самое важное для Шихкова и его сторонников заключается в том, чтобы выбрать союзника, одно имя которого являлось бы надежным щитом от возможных возражений. В русской традиции такой значительной величиной было имя Ломоносова.

Отметим, что несмотря на явную близость взглядов шишковистов к идеям позднего Тредиаковского, они не любили призывать его к себе в союзники и ссылаться на его труды: ошельмованный союзник был сомнительным козырем в литературной борьбе. Примеры, приводимые М.Г. Альтшуллером, свидетельствуют о том, что как правило хвалили Тредиаковского лишь второстепенные беседчики<sup>6</sup>. Сам Шишков высказывался о нем с большой осторожностью<sup>7</sup>. На Сумарокова ссылались чаще, но как раз на те произведения, которые обладали всеми признанной ценностью — "Наставление хотящим быти писателями", "Синав и Трувор" и т.п. По сути же более важны для Шихкова этимологические штудии Сумарокова в "Трудолюбивой пчеле", которые часто являлись источником рассуждений автора книги о старом и новом слоге. Но этой близости сам Шишков не подчеркивал, на нее прямо указал Дашков<sup>8</sup>. С Ломоносовым — другое дело.

Пожалуй, не было в русской литературе авторитета "авторитетнее". По словам Карамзина в "Пантеоне российских авторов", "Ломоносов был первым образователем нашего языка; первый открыл в нем изящность, силу и гармонию <...> Он вписал имя свое в книгу бессмертия, там, где сияют имена Пиндаров, Горациев, Руссо"<sup>9</sup>. Хотя Карамзин и критикует Ломоносова, признание его авторитета безусловно. Шишков многократно и по разным поводам обращается к Ломоносову за поддержкой в защите старого слога. Главным сочинением для него становится предисловие "О пользе книг церковных в российском языке". При этом М.Г. Альтшуллер уже отметил факты скрытой полемики Шихкова с ломоносовской традицией. Исследователь справедливо подчеркнул, что Шишков не считался с ограничениями, которые Ломоносов наложил на употребление церковнославянизмов в русском высоком слоге. Шишков пропа-

гандирует употребление тех слов, которые Ломоносов считал устаревшими (например, "рясны")<sup>10</sup>. Однако ученые не затронули пока главного расхождения адепта с им же самим избранным патроном — расхождения, перед которым с легким недоумением остановился еще Дашков.

Ведущая идея Шишкова — мысль об общности (единстве) церковнославянского и русского языков — доказывается им с опорой на авторитет Ломоносова. Дашков справедливо указывает, что из предисловия "О пользе книг церковных в российском языке" "г-н переводчик Лагарпа почерпнул все, что ни писал о сем доньше". И тут же добавляет: "Впрочем на каждой странице сего Предисловия внимательный читатель найдет ясное разделение Славенского языка с Русским", и далее скрупулезно выписывает из Ломоносова все соответствующие цитаты<sup>11</sup>. Критик демонстрирует, как произвольно обошелся Шишков с концепцией великого ученого: он ссылается на букву, искажая дух ломоносовских идей. Искажение мыслей хрестоматийно известного трактата было столь очевидным, что, казалось, не могло пройти (и не прошло!) незамеченным. Шишкова это не остановило. Имя Ломоносова безусловно ассоциировалось в сознании читателей начала XIX в. с идеей возвеличивания роли церковнославянского языка. Название трактата ("О пользе книг церковных...") только подтверждало верность такой ассоциации. На нее и рассчитывал Шишков. Имя Ломоносова было ему столь необходимо, что он счел возможным не посчитаться с "деталими" ломоносовского учения.

Другой пример — обращение Шишкова к авторитету Жана Франсуа Лагарпа. Здесь ход мысли сложнее. Н.И. Мордовченко имел все основания подчеркивать, что "Шишков, этот яростный противник всего иноземного, искал поддержки не у кого другого, как у французского критика и публициста" и отмечать неслучайность такого обращения<sup>12</sup>. Причина заключалась не только в изменении политической позиции Лагарпа после Французской революции, а, главным образом, в авторитетности его имени для русских литераторов всех направлений<sup>13</sup>. Лагарп был нужен Шишкову именно как европеец, носитель европейской литературной нормы. Выбирая весьма произвольно из многотомного "Лицея" всего две статьи и притом переводя, по собственным словам, "обе статьи не с начала оных и не до конца", Шишков не скрывал своей тенденциозности. Дашков также не преминул это отметить: — "Довольно ясно, что

намерение его <Шिशкова. — Л.К.> было не примечания делать на Лагарповы слова, а самого Лагарпа перевести для своих примечаний, кои можно назвать Дополнением к прежним сочинениям его о старом и новом слоге<sup>14</sup>. Беря Лагарпа к себе в союзники и опираясь на его авторитет, Шишков тем самым как бы отводил от себя обвинения в отказе от достижений европейской культуры и разил карамзинистов их же оружием.

Итак, крупнейшие авторитеты — русский и европейский — должны были утвердить господство в русской литературе единственно возможной и истинной точки зрения — концепции А.С. Шишкова. Такова была позиция шишковистов. Карамзинисты же исходили из представления о возможности в словесности нескольких точек зрения на один и тот же предмет. Свою статью "Отчего в России мало авторских талантов?" Карамзин заключил многозначительным утверждением: "Другие могут думать иначе о литературе: мы не хотим теперь спорить с ними". Для нас важна сейчас первая часть утверждения. Она предполагает возможность диалога и построения литературной жизни как диалога. Карамзин не только подразумевает наличие иного мнения, но и готов признать за ним право на существование. Дашков продолжает карамзинскую традицию. Он настойчиво подчеркивает точки сближения (пересечения) с позицией оппонента, отмечает творческие удачи Шишкова и даже его удачные замечания в свой собственный адрес<sup>15</sup>. Литературный процесс для Дашкова — поиск истины, а не ее постулирование. Для Шишкова все не так. Ему истина известна заранее и доказательств не требует. Литературный процесс — монолог, экспликация истины, который обязательно сопровождается (включает в себя) обличение оппонента. Этот монолог получает форму ложного диалога: противнику приписывается некая точка зрения, которая тут же опровергается. Против подобного обращения с собой энергично восстал Дашков. Ложный диалог сопровождается фетишизацией литературных авторитетов и спекуляцией именами и цитатами.

Усилия карамзинистов превратить литературную жизнь в диалог были чреваты многими опасностями, в том числе такими, каких они сами, вероятно, не могли предугадать и которые таятся в особенностях диалогической коммуникации.

В диалоге оба участника оказываются невольно вовлечены не только в круг идей, но и в ход рассуждений друг друга. Без хотя бы частичного перехода на язык собеседника диалог не может состояться. На примере выбора литературных автори-

тетов (особенно Лагарпа) мы видели, как принципиально эзотеричный Шишков пытается учитывать систему ценностей своих оппонентов. Еще более очевидный пример мы находим в его "Рассуждении о любви к Отечеству": "Отечество (сказала мне одна из почтенных наших женщин) требует от нас любви даже пристрастной"<sup>16</sup>. Ссылка на мнение дамы, ориентация на женский вкус — традиционный карамзинистский прием (напомним, что в основе своей — полемический). В статье Н.М. Карамзина "Отчего в России мало авторских талантов?", постоянно бывшей в поле зрения Шихова<sup>17</sup>, этот прием повторен: "Мудрено ли, что <...> светские женщины не имеют терпения слушать или читать их <русские комедии и романы. — Л.К.>, находя, что так не говорят люди со вкусом? Если спросите у них, как же говорить должно? то всякая из них отвечает: "Не знаю; но это грубо, несносно!"»<sup>18</sup> Шишков, конечно, не случайно вкладывает важную для него мысль в уста "почтенной", а не "светской" женщины, однако знаменательно само стремление опереться на поддержку дамского круга и продемонстрировать, что там владычество карамзинистского вкуса не безраздельно.

Подобные примеры можно было бы умножить. Однако нам бы хотелось остановиться на том, как полемический стиль Шихова воздействует на карамзинистскую критику и на характер спора литературных лагерей.

Выше уже говорилось, что карамзинисты стремились очистить критику от личностных выпадов, перевести литературные баталии в принципиально иное русло. В 1803 г. Макаров писал: "Критика имеет право заметить ошибки <...> однакож Критика должна выбирать слова, и употреблять их с крайнею осторожностью. Всему есть границы <...> На что изъясняться таким огрчительным образом? Другие могут во зло употребить сию вольность, и тогда поле нашей Словесности превратится в обширный театр, на котором оскорбленное самолюбие, зависть и мщение, к досаде людей благомыслящих, будут забавлять народ жестокою своею борьбою"<sup>19</sup>. Со стороны карамзинистов это не было голословной декларацией<sup>20</sup>: рецензии Макарова и Дашкова на книги Шихова выдержаны в спокойном, благожелательном тоне. Дашков имел полное право назвать свою критику "учтливой" и "благонамеренной"<sup>21</sup>. Прочитав в ответ "брань" Шихова, он гораздо более засстрил тон своих возражений в книге "О легчайшем способе возражать на критики". Теперь Дашков уже не прибегает к эвфемизмам, типа: "Между множеством весьма справедливых — замечаний у него



<Шिशкова. — Л.К. > вырываются иногда парадоксы, несовместимые с красотой и свойством Российского языка"<sup>22</sup>, или: "в переводе двух статей из Лагарпа есть погрешности довольно значущие: но сие не воспрепятствует никому отдать всю должную справедливость трудам и благонамеренности Г-на Переводчика"<sup>23</sup>. Дашков прямо заявляет, что слог его оппонента "вообще тяжел, неправилен и во многих местах весьма темен"<sup>24</sup>, или говорит о Шिशкове следующее: "Есть ли г. сочинитель Присовокупления не может служить образцом искусной и сильной диалектики, то по крайней мере из книг его очень можно научиться вежливости: слог его напоминает нам счастливые времена Гарассов!"<sup>25</sup> и т.п. Однако усилив полемическую интонацию, добавив сарказма, Дашков все же не отступает от своей линии. Отводя от себя обвинения внелитературного порядка (в частности, в предательстве отечества и веры), он не выдвигает таких обвинений и против Шिशкова. Его критика — это последовательный анализ степени доказательности основных тезисов Шिशкова и его нападок в свой адрес. Ни в своей рецензии, ни в своей книге Дашков не строит "образа врага", как это было свойственно манере его оппонента.

Прошло несколько лет, литературная борьба шшковистов и карамзинистов вступила в новую фазу. "Письмо к новейшему Аристофану" Дашкова<sup>26</sup> уже было написано полемическим языком, недавно им самим столь резко осужденным. Как известно, адресат памфлета А.А. Шаховской обвиняется в злоупотреблении служебным положением, коварстве, зависти, интригах и, наконец, в гибели Озерова, которого он якобы довел до сумасшествия. По тяжести обвинения не уступают тем, которые Шшков выдвигал против карамзинистов и, в частности, Дашкова. Литературный спор превращается уже не в "театр" (см. выше определение Макарова), а в уголовную хронику. Конечно, Дашков гораздо талантливее, чем Шшков, пользуется оружием личной критики, но суть метода от этого не меняется.

Безусловно, было бы ошибкой утверждать, что "Письмо к новейшему Аристофану" написано исключительно под влиянием стиля шшковистской полемики. В.Э. Вацуро показал, как воздействовала на него поэтика сатирических посланий В.Л. Пушкина, П.А. Вяземского, В.А. Жуковского, сатир Батюшкова — т.е. "критической" поэзии (или "поэтической критики") карамзинистов<sup>27</sup>. Однако полагаем, что полемические приемы шшковистов влияли и на эту традицию. Логика литературного диалога оказывалась порой сильнее программных установок карамзинистов на "беспристрастную" критику.



## Примечания

<sup>1</sup> Дашков Д.В. О легчайшем способе возражать на критики. Спб., 1811. С. 10. Ср. декларацию Карамзина — издателя "Вестника Европы": "Мы не аристократы в литературе — смотрим не на имена, а на произведения — и сердечно рады способствовать известности молодых авторов" (Карамзин Н.М. Соч. в 2-х т. Л., 1984. Т. 2. С. 127; ср. также с. 35). О значимости ориентации именно на молодые литературные силы см. далее.

<sup>2</sup> См., например: Шишков А.С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. Спб., 1803. С. 7-9. В противоположность образу врага рождается также полемически заостренный образ носителя истины, т.е. носителя авторской точки зрения. Это человек, умудренный опытом, посвятивший многие годы изучению родного языка и словесности. Никаких замечаний о возрасте не делается, но подразумевается, что возраст зрелый. Такую интерпретацию подхватят потом карамзинисты, которые рисуют своих противников как стариков: "дед седой" — устойчивое определение Шишкова.

<sup>3</sup> О маске Карамзина см.: Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 193-194.

<sup>4</sup> См.: "Письмо к издателю", "О книжной торговле и любви ко чтению в России", "Отчего в России мало авторских талантов?" и др. — Карамзин Н.М. Соч. в 2-х т. Л., 1984. Т. 2. С. 116, 120, 126.

<sup>5</sup> Дашков Д.В. О легчайшем способе ... С. 24. Ср. в другом месте: "Обыкновенная хитрость г-на сочинителя заставлять других говорить то, об чем они и не думали!" (Там же. С. 41-42). Дашков не оставляет без внимания и такие полемические приемы Шишкова, как передергивание цитат и бездоказательные утверждения: "Г. сочинитель, возражая на мою критику, совсем не думал о доказательствах: всякой может удостовериться в том, есть ли будет иметь терпение прочитать ответ его. Основательные доводы показались ему средством слишком обыкновенным; отвергнув их, он употребил против меня оружие новое, а именно — восклициания!" (Там же. С. 11-12). Наконец Дашков, вслед за Макаровым, ополчается на доносительный тон критики Шишкова, о чем неоднократно писали исследователи (см.: Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М.-Л., 1959. С. 91).

- <sup>6</sup> См. главу "Отношение к Тредиаковскому в кругу "Беседы любителей русского слова"" в кн.: Альтшуллер Марк. Предтечи славянофильства в русской литературе (Общество "Беседа любителей русского слова"). Ann Arbor, 1984. С. 308-331.
- <sup>7</sup> Там же. С. 323.
- <sup>8</sup> Дашков Д.В. О легчайшем способе... - Примеч. 10, с. 68-70
- <sup>9</sup> Карамзин Н.М. Соч. в 2-х т. Л., 1984. Т. 2. С. 110.
- <sup>10</sup> Альтшуллер Марк. Ук. соч. С. 300. См. также в целом главу "Ломоносовские традиции в восприятии сторонников "старого" слога" (С. 298-307).
- <sup>11</sup> Дашков Д.В. О легчайшем способе... - Примеч. 3, с. 18-19.
- <sup>12</sup> Мордовченко Н.И. Ук. соч. С. 83.
- <sup>13</sup> О влиянии эстетики Лагарпа на карамзинистов см.: Мордовченко Н.И. Ук. соч. С. 119. В начале 1810-х гг. перевод на русский язык первых пяти частей "Лицея" Лагарпа предпринимает Российская Академия, оплот шишковизма.
- <sup>14</sup> Цветник. 1810. № 11. С. 257.
- <sup>15</sup> См., например: Дашков Д.В. О легчайшем способе... - Примеч. 6, с. 35.
- <sup>16</sup> Шишков А.С. Рассуждение о любви к Отечеству. Спб., 1812. С. 25.
- <sup>17</sup> См. яростную полемику с концепцией статьи Карамзина: Шишков А.С. Рассуждение о старом и новом слоге... С. 163-164.
- <sup>18</sup> Карамзин Н.М. Соч. в 2-х т. Т. 2. С. 124.
- <sup>19</sup> Московский Меркурий. 1803. № 12. С. 189.
- <sup>20</sup> Такой, как заявление Шишкова в "Предупреждении" к "Переводу двух статей из Лагарпа" о том, что возражения на его книгу будут ему приятны, если будут основаны "на искреннем желании рассуждать о языке".
- <sup>21</sup> Дашков Д.В. О легчайшем способе... С. 8.
- <sup>22</sup> Цветник. 1810. № 11. С. 140.
- <sup>23</sup> Цветник. 1810. № 12. С. 165.
- <sup>24</sup> Дашков Д.В. О легчайшем способе... С. 62.
- <sup>25</sup> Там же. С. 38.
- <sup>26</sup> Сын Отечества. 1815. № 42. С. 140-145.
- <sup>27</sup> См.: Вацуро В.Э. В преддверии пушкинской эпохи (В печати).

ХРОНОТОП ШУТОЧНЫХ ПОЭМ БАЙРОНА, ПУШКИНА И А. ДЕ МОССЕ  
("БЕППО", "ГРАФ НУЛИН", "МАРДОШ", "ДОМИК В КЮЛОМНЕ", "НАМУНА")

Л.И. Вольперт

Вопрос художественной близости шуточных поэм Байрона, Пушкина и Мюссе привлекал внимание исследователей,<sup>1</sup> но интересующий нас более узкий аспект не изучался. Термин "хроно-топ" мы употребляем не в духе сложной концепции М.М. Бахтина (архитектоника внутреннего "я"), а как конструкцию пространство-времени, в календарно-топографическом плане.

Создавая "Беппо" (1818), Байрон не предполагал, что кладет начало новому важному жанру и тем самым совершает эстетическое открытие. Как это уже не раз случалось в истории литературы (например, история создания Вольтером "Философских повестей"), он рассчитывал потешить друзей легкой остроумной безделицей, но его "шутка" оказалась весьма конструктивной. Байрон первым почувствовал, что его любимое детище — "восточная" поэма — начинает заштамповываться, и что лучшим способом "оживить" жанр могла стать пародия.

В "Беппо" пародируется сама структура "восточной" поэмы (по В.М. Жирмунскому): лирическая увертюра, вершинная композиция, трагический треугольник, атмосфера таинственности, драматическая развязка.<sup>2</sup> Пародийную модификацию претерпевает и хронотоп поэмы, который интересует нас в данном случае и как новаторская черта поэтики и как один из механизмов "перевода" романтической поэмы в пародийный план.

Для структуры "восточной" поэмы характерен расплывчатый, немаркированный хронотоп. Ореол таинственности, овевающий условно-романтический Восток байронической поэмы, создается многими художественными приемами, в том числе специфическим хронотопом. Время действия не уточнено, не указаны год, сезон, дата (уточнено бывает лишь время суток — как правило, ночь, излюбленное время романтиков); топос предстает также лишь в самом общем виде (тот факт, например, что действие "Лары" происходит в Испании, устанавливается не без труда).

Хронотоп "Беппо" построен по принципу от противного по отношению к конструкции пространство-времени "восточной" поэмы. Временные параметры уточнены и конкретизированы: действие происходит 40 лет тому назад, Беппо отсутствует 6 лет, карнавал длится 40 дней, "шуточное" время действия анекдота

— праздничная ночь. Не менее точно маркирован топос. Байрон переносит место действия с загадочного условного Востока в Европу, но выбирает здесь одно из самых экзотических мест — венецианский карнавал. Примечательно, что он изображает не то празднество, которое повидал собственными глазами в Венеции в 1817 г., а карнавал сорокалетней давности. Выбор времени не случаен: карнавал в Венеции до конца семидесятых годов XVIII в. сохранял своеобразие неповторимого, единственного в своем роде в Европе упоительного праздника. Позже он утратил эту специфику, а в то время здесь буквально "жили" в карнавале (М.М. Бахтин), даже на работу ходили в маске и черно-белом домино ("баутта") и весь праздник был овеян не столь уж свойственным обычно карнавалу ореолом изысканности.<sup>3</sup> Фривольный анекдот имеет не только "шуточное" время, но и "шуточный" топос. Маскированный бал, подобная черному гробу, "одетая трауром" гондола, палаццо графа, — все эти пластичные реалии, сочные детали создают картину мира конкретную и яркую.

Топос карнавала подсказал Байрону немаловажную эстетическую находку — поэтику "болтливости". Красочность масок, оказывающихся подчас в парадоксальном соседстве ("And there are dresses splendid, but fantastical // Masks of all times and nations ... // All kind of dress ..."<sup>4</sup>) ("Пестреют вокруг одежды разных стран // Костюмов фантастические краски..."<sup>5</sup>) вызывает разнообразные неожиданные ассоциации. Мысль поэта легко перескакивает с предмета на предмет, в оксюморонном ряду соединяется несоединимое, в описание праздника вторгается шутливый перечень, где рядом поставлены парламентский спор и нравы гарема, великий пости чопорность английских леди, ханжество святош и неповторимость английской кухни. В дальнейшем продолжатели жанра (Пушкин, Мюссе и др.) подхватят и разовьют находку Байрона. Иронически сталкивая в одном ряду высокое и низкое, серьезное и шутливое, торжественное и обыденное, они расширят интеллектуальную сферу пародийной поэмы, и вводя игру всевозможными "перелицовками" и "мистификациями", разработают как одну из важных черт поэтики шутливой поэмы ее специфическую "болтливость".

Другое эстетическое открытие Байрона, которому также суждено будущее — скрытый пародийный план, связанный с общеизвестными сюжетами мифологического или литературного происхождения. Так, в "Беппо" скрытая сюжетная пародия ведет к "Одиссее" Гомера. Об этом прямо не говорится и лишь



географическое название, шутливый топос выдает эту аллюзию: "И очутился в стороне, // Где будто бы стояла прежде Троя" (I, 376). "Трагический треугольник" восточной поэмы, претерпевая снижающую пародийную модификацию, оборачивается "треугольником" фривольного анекдота. Намек на "Одиссею" "подсвечивает" героев шутливой поэмы отсветом древнего мифа об образцовой супружеской верности, перед нами предстают как бы "новая Пенелопа", "новый Одиссей" и "новый жених". Шутливое сопоставление с "трагическим треугольником" байронической "восточной" поэмы и с героями древнего мифа способствует снижающей метаморфозе, атмосфера таинственности разрушается и читательское ожидание, настроенное на кровавую развязку, оказывается полностью обманутым. Оно должно удовлетвориться картиной мирного завтрака "втроем" и лукавой недоговоренностью концовки: "Мне, кстати, говорили, Что он и граф — приятелями жили" (376).

"Открытие" Байроном нового жанра — шутливой, пародийной, "болтливой" поэмы — имело, как известно, немаловажное значение для развития реалистического направления в литературе. Пародия, действенное средство в борьбе с устаревающими формами, несет в себе созидательное начало, расчищая путь новому.<sup>6</sup> Особое место она заняла в творчестве Пушкина, пародия оказалась органически связанной с его исканиями новых методов изображения жизни. Создавая "Графа Нулина" Пушкин живо ощущал генетическую связь с "Беппо" ("повесть в роде Верро"<sup>7</sup>), вспомним, что и первую песню "Евгения Онегина" поэт сравнил с "шуточным" (в вариантах "веселым" — Л.В.) произведением мрачного Байрона (XI, 527). В середине двадцатых годов, когда с связи с общей переоценкой Байрона его начинает все сильнее привлекать "антиромантическая" линия байронизма, в оппозиции "веселый" — "мрачный" он отдает предпочтение шутовскому варианту.

Однако, усваивая новаторские достижения Байрона, Пушкин в "Графе Нулине" по-своему их развивает и обогащает. Место действия "Беппо", хотя и не романтический Восток, но все же красочная карнавальная Венеция. Пушкин как бы завершает тенденцию Байрона приближения топоса поэмы "ближе к дому" и с новаторской смелостью переносит место действия в тоскливую осеннюю русскую деревню.

Сниженный пейзаж "Графа Нулина" неоднократно привлекал внимание исследователей в связи с проблемой становления пушкинского реализма.<sup>8</sup> Нас же "шуточный хронотоп" поэмы ин-



интересует как один из механизмов "перевода" поэтики байронической "лирической увертюры" в пародийный план. Эту функцию выполняют и точная атрибутика времени года ("В последних числах сентября" (У, 3)) и передача атмосферы уныния осенней деревенской жизни ("В деревне скучно, грязь, ненастье (У, 3)) и комические детали: мертвящей скуки не избежали даже обитатели птичьего двора ("Меж тем печально под окном // Индейки с криком выступали // Вослед за мокрым петухом" (У, 5)).

Пушкин также вводит в поэму скрытый пародийный план, связанный с высокой легендой. Ироническому переосмыслению подвергается миф об обесчещенной Лукреции. Объясняя причину изгнания из Рима царей, Овидий в "Фастах", как известно, прославил легендарную римлянку, ее имя стало символом супружеской добродетели. На скрытую пародийную аллюзию первым обратил внимание Ю.Н. Тынянов: "Так глубоко спрятан пародии сюжетных схем <...> Вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности "Графа Нулина", не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий".<sup>9</sup> Замечание Ю.Н. Тынянова, в целом пронизательное и точное, в данном конкретном случае вызывает сомнение: так ли уж "глубоко" в пушкинской поэме "спрятан" тайный пародийный план ("Она Тарквинию с размаху дает пощечину" (У, 13) "К Лукреции Тарквиний новый // Отправился на все готовый" (У, 12). Возможно Ю.Н. Тынянов имел ввиду сложность обнаружения промежуточного звена, прямого источника, названного самим Пушкиным — поэмы Шекспира "Обесчещенная Лукреция"? В любом случае носителем культурной памяти, выполняющим функцию "шуточного" хронотопа глубинного плана пародийной поэмы, становится личное имя, символизирующее Рим легендарных времен.

С "перелицовкой" образа Тарквиния связан введенный Пушкиным в пародийную поэму мотив "дон-жуанизма". В "Беппо" граф — "чичисбей" не обрисован Дон-Жуаном, ему по закону парадокса, столь ценному Байроном, досталось не умение любить, а умение быть постоянным: "Он был любовник школы очень странной // Не любящий хотя, но постоянный" (I, 336). Пушкин, напротив, превращает "нового" Тарквиния в незадачливого провинциального Дон-Жуана, чья любовная авантюра завершается комической пощечиной. Если в "Беппо" время анекдота — карнавальная ночь, то в "Графе Нулине" — от обеда до обеда а "шуточный" тонус включает не только путь в спальню Паталии Павловны, но и, условно говоря, содержимое саквояжа графа, данное в ключе поэтики "болтливости" и расширяющее место дейст-

вия до размеров Европы (Англия, Франция, Париж). Сохраняя, как и Байрон, лукавую недоговоренность развязки, пародирующую атмосферу таинственности "восточной" поэмы, утверждая возможность "и в наши времена" появления героических Лукреций, Пушкин неожиданно заключает поэму лукавой концовкой, на новый лад вводящей тему "дон-жуанизма".

Автор "Беппо" вдохновил на создание национального варианта нового жанра не только Пушкина, но и близкому ему по духу молодого Мюссе. Создавая "Мардош" (1829) по образцу "Беппо" и независимо от Пушкина, он также переносит место действия "в свой дом" и стремится к максимально маркированному хронотопу: действие происходит в октябре 1820 г., "в начале листопада", <sup>10</sup> место действия – Париж и его пригород Медон. "Шуточное" время анекдота – воскресенье (начало – "Примерно этак в час // Без нескольких минут", конец "... в том квартале // Давно уж буржуа спокойно почивали") (95), "шуточное" место – спальня высоконравственного медонского кюре.

Так же как и Пушкин Мюссе сумел оценить находку Байрона – глубинную сюжетную пародию. В "Мардоше" подспудная аллюзия ведет к Рабле, из которого взят эпиграф и о котором также напоминает лаконическая географическая деталь: добрый дядюшка-кюре живет в Медоне. Однако Мюссе усложняет композиционную структуру поэмы, сталкивая несколько подспудных пародийных линий. Здесь и пародия на нравоучительную литературу с "обращением" заблудшей души ("обращение" наизнанку: обращенным, в конечном итоге, оказывается добродетельный дядюшка-кюре, которого юный повеса сумел "убедить" предоставить свою спальню для любовного свидания). Есть тут и глубоко запрятанный план, связанный с "Женитьбой Фигаро": с "новой" Розиной, "новым" Альмавивой и "новым" Керубино, спасающимся, как и юный паж, через окно (не случайно героиню поэмы зовут Розина, и мимоходом упомянуты Альмавива, Базиль, Сюзанна).

Как нам представляется, знакомство с "Мардош" послужило для Пушкина импульсом снова вернуться к жанру пародийной поэмы. Первый поэтический сборник Мюссе "Итальянские и испанские сказки" (январь 1830), в который вошла эта поэма, вызвал восхищение Пушкина. Столь строгий в оценке современной ему французской поэзии, "робкой и жеманной" (XIII, 4С), он, противопоставив Мюссе "сладкозвучному", но "однообразному" Ламартину, "важному", хотя и "натянutoму" Гюго, бла-

гонравному Сент-Бёву, фактически поставил Мюссе выше всех современных поэтов. Примечательно, что П.А. Вяземский писал в 1836 г. А.И. Тургеневу: "Альфред Мюссе решительно головою выше всех в современной фаланге французских литераторов. Познакомься с ним и скажи ему, что мы с Пушкиным угадали в нем великого поэта, когда он еще шалил и *faisait ses farces dans les Contes Espagnoles*".<sup>11</sup>

Для Пушкина чувство близости с двадцатилетним Мюссе закономерно. Французский поэт в убыстренном темпе прошел путь, близкий пушкинскому: учеба у вольнодумного и флигельного XVIII в., отход от классицизма, восхищение шутовскими произведениями Байрона, ироническая оценка романтизма, Пушкину близки "вольтерьянский" скептицизм Мюссе и его насмешливое отношение к торжественности и чувствительности романтиков: "В молодом Мюссе своеобразно перекрещивались столь существенные и для русского поэта традиции Вольтера и Байрона, и романтическая тема дана была не с риторической высокопарностью Гюго, а в иронической и "домашней" трактовке".<sup>12</sup>

Свою близость к французскому поэту Пушкин выразил в заметке "Об Альфреде Мюссе", написанной в октябре 1830 г., на две недели позже "Домика в Коломне". В этой заметке, занимающей скромное место среди шедевров болдинской осени, но весьма важной, значительна не только оценка Мюссе. Здесь нашли выражение те теоретические размышления Пушкина начала 1830-х гг., которые определили в какой-то мере и целевую установку "Домика в Коломне": защита творческой свободы художника, борьба с ханжеством "высококонраваственных критиков", апология "живости", иронии, "игры", яркой полемичности в поэзии. Она в чем-то созвучна манере письма "Домика в Коломне". Типичное для Пушкина "вживание" в стиль рецензируемого произведения здесь проявляется в ироническом тоне статьи. Заинтересованность Пушкина творчеством Мюссе выражается в форме разыгранного возмущения "молодым проказником", своей "безнравственностью" отвергшим читателя "в ужасный соблазн", и комически преувеличенного, хотя и с явным "личным" подтекстом, страха за его участь: "Кажется, видишь негодование журналов и все ферулы поднятые на него" (XI, 177). Здесь ирония, озорство, мистификация, с одной стороны, выделяются как важнейшие стороны стиля Мюссе, с другой — сами становятся чертами пушкинского стиля.

Знаменательна концовка заметки. Устанавливая "байроническое" происхождение поэмы "Мардош", Пушкин стремится рас-

сеять ошибочное представление о кажущейся простоте создания пародийной поэмы: "А в повести *Mardosche Muvvet*, первый из французских поэтов, сумел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка (курсив мой — Л.В. (XI, 178)).

Заметка "Об Альфреде Мюссе", в которой "Мардош" и "Домики в Коломне" оказались связанными незримой нитью,<sup>13</sup> была не только похвалой французскому поэту, но и своеобразной "превентивной" защитой собственной поэмы от будущих критиков.

В "Домике в Коломне" романтический пейзаж также претерпевает снижающую метаморфозу, но с той разницей, что здесь вводится "стернианское" осмысление приема:

И табор свой с классических вершинок  
Перенесли мы на толкучий рынок. (У, 85)

Топос — захудалая окраина Петербурга, бедный домишко, мецанский интерьер:

..... У Покрова

Стояла их смиренная лачужка  
За самой буткой. Вижу как теперь  
Светелку, три окна, крыльцо и дверь. (У, 86)

Связь категорий времени и пространства здесь сложнее. Авторское время, соединяясь с временем героев, становится психологическим и начинает "доминировать" над топосом (М.М. Бахтин):

Три дни тому туда ходил я вместе  
С одним знакомым перед вечерком.  
Лачужки этой нет уж там. На месте  
Ее построен трехэтажный дом.

.....  
Мне стало грустно: на высокий дом  
Глядел я косо. Если в эту пору  
Пожар его бы охватил кругом,  
То моему б озлобленному взору  
Приятно было пламя ... (У, 86)

Хронотоп пародийной поэмы становится вдруг совсем не "шуточным", пронизанным желчью, носителем скорее "лермонтовской", чем "пушкинской" интонации.

Однако "психологическое" время, определяемое авторским "я", возникает в поэме лишь на мгновение, контрастно подсвечивая "шутливый" хронотоп "Домика в Коломне", связанный со многими снижающими деталями, в частности, например, с



кошачьим концертом. Тему котов, как антиромантическую деталь антуража, Пушкин ввел уже в "Графе Нулине", сравнив героя, незадачливого Дон-Жуана, с лукавым котом, "жеманным баловнем служанки"; сравнение было воспринято как вызов. Не случайно молодой Н.И. Надеждин в статье "Литературные опасения за будущий год", возмущаясь современными поэтами, обращающимися к "низким предметам", говоря с насмешкой о "гениях", которым все темы хороши, ставит Пушкину в вину эпизод с котом, который "бедняжку цап-царап".

Позднее Мюссе в "Мардоше" уточнил тему как вариант кошачьего "дон-жуанизма", введя "шуточный" хронотоп "ночных серенад" на крышах и иронически сопоставив его с "патетическим" хронотопом восприятия романтиков. Здесь герой

..... поужинав один,  
Ложился в час, когда вечерней дымке рады,  
Коты на чердаках заводят серенады,  
А господин Гюго глядит, как меркнет Феб (81).

Пушкину по-видимому запомнилась эта деталь и пародийное сопоставление "высокого" и "низкого" хронотопа, в "Домике в Коломне" он предложил свой вариант:

Бывало, мать давным-давно храпела,  
А дочка на луну еще смотрела  
И слушала мяуканье котов

По чердакам, свиданий знак нескромный (У, 87)

Заметим, что впоследствии разрушающие идиллию коты появятся в "Старосветских помещиках", и Гоголю будет важно, что хотя про кошечку рассказал ему М.С. Щепкин, но котов "придумал" он сам ("Кошечка - ваша, а коты - мои"<sup>14</sup>).

В "Домике в Коломне", кроме уже ставшего нормой для пародийной поэмы "праздничного" хроноса (воскресенье перед Рождеством) и "сниженного" топоса ("смирненная лачужка"), есть и "шуточный" хронотоп анекдота (кухня, где новому Дон-Жуану надлежит выказать чисто хозяйственные добродетели, и покой старушки, в которых бредется Мавруша). Что же касается "шуточного" времени, то оно скупно отмерено самой природой: от бритья до бритья.

В целом, по сравнению с "Беппо", "Графом Нулиным", "Мардош" хронос в "Домике в Коломне" усложнен: "праздничное" время стихотворной повести и "шуточное" время анекдота переплавлены со "стернианским" временем "поэмы о поэме" и психологическим временем автора.

С точки зрения поэтики категорий художественного време-



ни и места последнюю из изучаемых поэм "Намуну" (1833) можно рассматривать как своеобразное завершение жанра пародийной поэмы. Топос байронической поэмы как бы проделывает круг и возвращается на свое изначальное место — Восток. Однако это Восток подчеркнуто "выдуманный", списанный с чужой картины, такой каким, по мысли Мюссе, он обычно только и бывает в произведениях романтиков:

История, которую пишу,  
Хотя и происходит на Востоке,  
Но я о нем — заметить вас прошу —  
Не воровал из книг чужие строки.  
Я никогда не ездил на Восток,  
А между тем легко вас обморочить мог. (191)

Продолжая начатую в "Мардоше" скрытую полемику с Гюго, Мюссе на этот раз, развенчивая условно-схематический Восток романтиков, явно целит в "Ориенталии":

Si d'un coup de pinceau je vous avais bati  
Quelque ville aux toits bleus, quelque blanche mosquée  
Quelque tirade en vers d'or et d'argent plaquée,  
Quelque descriptions de minarets flanquée  
Avec l'horison rouge et le ciel assorti,  
M'auriez-vous répondu "vous en avez menti?"<sup>15</sup>

Я мог бы, как и многие поэты,  
Нарисовать вам целый ряд чудес:  
И белые дворцы, мечети, минареты,  
Под синим куполом тропических небес,  
И алый горизонт, и прочие детали;  
Но мне, пожалуй, скажут: "Вы соврали!" (192)

Как бы возвращаясь к поэтике байронической восточной поэмы, Мюссе создает расплывчатый немаркированный хронотоп (мы не знаем в какой стране происходит действие и в каком столетии), и только "шуточный" топос — мы знакомимся с героем в момент, когда он обнаженный возлежит на ковре после ванны — с первой строки включает регистр пародийности. Хронотоп "Намуны" подчинен одной задаче — создать необходимый фон для прославления образа Дон-Жуана и анализа разных форм дон-жуанизма. При этом Мюссе, осмысляя свое произведение как своеобразное завершение жанра романтической "восточной" поэмы и вместе с тем ее пародийное переосмысление,

постоянно стремится раскрыть истоки и подчеркнуть генетическую связь с Байроном:

Мне вздумалось сегодня, например,  
Писать вот эту самую поэму;  
Но, повесть не одобивши за тему,  
Мне скажут, что пишу я на манер,  
Положим, лорда Байрона... Читатель!  
Ведь Байрон сам был Пульчи подражатель. (204)

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Фридлендер Г.М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. - М., 1974. С. 117-118; Вольперт Л.И. Пушкин и Альфред де Мюссе (О пародийности "Домика в Коломне") // Болдинские чтения. Горький, 1876. С. 126-135.

<sup>2</sup> Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1924.

<sup>3</sup> См.: Муратов П.П. Образы Италии. Т. I, 1912, раздел "Век маски".

<sup>4</sup> The works of the right honourable. Lord Byron. Vol. VIII, p. 8. Leipsick, 1821.

<sup>5</sup> Байрон. Полн. собр. соч. в переводе русских поэтов. Спб., 1894. Т. I. С. 361. Перевод Д. Минаева. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием арабскими цифрами тома и страницы.

<sup>6</sup> См.: Тынянов Юрий. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Архаисты и новаторы. Л., 1929.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 16-ти т. Т. XIII. С. 226. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, римская цифра обозначает том, арабская - страницу.

<sup>8</sup> См.: Сидяков Л.С. "Колорит" в произведениях Пушкина рубежа 1830-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 17-30.

<sup>9</sup> Тынянов Юрий. Указ. соч. С. 455.

<sup>10</sup> Альфред де Мюссе. Избранные произведения в двух томах. Т. I. С. 84. Перевод В.С. Давиденковой. В дальнейшем ссылки на это издание, на первый том, даются в тексте статьи с указанием страницы.

- <sup>11</sup> Остафьевский архив. Спб., 1899. Т. 3. С. 283.
- <sup>12</sup> Жирмунский В.М. Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 3. - М., Л., 1937. С. 91.
- <sup>13</sup> На близость "Домика в Коломне" к шутливым поэмам Мюссе обратил внимание В. Брюсов. Однако "образцом" для пушкинской поэмы он ошибочно назвал поэму Мюссе "Намуна", написанную двумя годами позже "Домика в Коломне". См.: Брюсов Валерий. Домик в Коломне // Пушкин. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 3. Под ред. С.А. Венгерова. Спб., 1909. С. 88.
- <sup>14</sup> См.: "Библиотека для чтения", 1864, февраль, отд. XI. С. 8.
- <sup>15</sup> Alfred de Musset. Premières poésies 1829-1835. Paris. 1903, p. 348.

Роман Чернышевского "Что делать? Из рассказов о новых людях", монологический, монофонический, вплоть до прямолинейности и схематизма, построен по сугубо рациональному, "толовному" принципу. Чернышевский в общем не художник, и он сам достаточно хорошо понимает это. Когда уже в "Предисловии", обращаясь к читателю (пока еще не "проницательному"), к "публике", он заявляет: "У меня нет ни тени художественного таланта", то здесь не только авторская скромность, завышенные требования к себе, ирония над писателями "художественного направления", "тургеневской школой", но и констатация реального факта, хотя бы отчасти понимаемого Чернышевским<sup>1</sup>. Но автор "Что делать?" верит, что "истина — хорошая вещь", которая может извинить художественные "недостатки писателя" (14). К тому же Чернышевский знал (или считал, что знает), как пишутся романы, и строил, конструировал свое произведение на основе такого знания. В "Что делать?" можно обнаружить элементы детективного, просветительского, утопического романов. Многие проблемы, мотивы восприняты из предшествующей, современной, русской, зарубежной, литературной, философской, экономической и т.п. традиции<sup>2</sup>, развиты, переосмыслены, часто полемически. В данном плане Чернышевский в чем-то напоминает Достоевского, с одним существенным отличием: степени художественного таланта. Тем не менее полученная конструкция оказывается довольно любопытной, не только по своему содержанию, но и по особенностям построения, структуре.

Сказанное вообще относится к беллетристическим произведениям Чернышевского. Так, например, "Повести в повести" построены на игре разных "точек зрения", вплоть до того, что стираются грани реально происходящего, что, однако, не превращается в полифонию, оставаясь своеобразной "игрой ума". "Точки зрения", своего рода "диалогичность" характерны и для "Что делать?" (автор, читатель, "проницательный читатель", разные персонажи с их оценкой происходящего и т.п.).

Для многих произведений Чернышевского весьма значима категория времени. Она — в основе замысла незавершенной трилогии: "Старина", "Пролог", "Утопия" или "Рассказы из Белого зала" (прошлое, настоящее, будущее). Действие каждой части

четко ориентировано во времени (1851-1853, 1857, 1862-1863 гг.). Временные переносы уже на другом уровне должны были широко использоваться в "Рассказах из Белого зала": события охватывали то "седую древность", войны самнитов и этрусков, то средние века, борьбу больных крестьян с баронами, то русскую и европейскую современность<sup>3</sup>.

Важное место категория времени занимает и в романе "Что делать?" Мотив времени появляется уже в подзаголовке: "Из рассказов о новых людях" (подчеркнуто мною — П.Р.). В дальнейшем фиксация внимания на времени происходит на всем протяжении романа, от первой страницы до последней. При этом временная последовательность в ходе повествования постоянно нарушается, фабула весьма существенно отличается от сюжета. Такое различие подчеркнуто декларировано в самом начале романа. Он начинается со середины, и в "Предисловии" автор специально обращает внимание читателей на употребленную "обыкновенную хитрость романистов": начинать "повесть эффектными сценами, вырванными из середины или конца ее" (12). Автор обещает впредь этого не делать, продолжать рассказ последовательно, "без всяких уловок" (13), вовсе не собираясь выполнять своего обещания.

Уже до начала первой главы идет игра временем, группированным вокруг мнимого самоубийства Лопухова. Слова, открывающие роман — временное обозначение: "Поутру 11 июля 1856 года..." (7). Затем упоминается девятый час вечера 10-го июля, потом 8 утра 11-го июля, 10 часов того же утра. Записка вводит время "11 часов вечера" 10-го июля. В ней же говорится о событиях будущего времени относительно ее написания и одновременно прошедшего относительно утра следующего дня, когда происходит действие: "между двумя и тремя часами ночи" (7). Затем идет вновь утро 11-го июля, потом рассказ полицейского о происшедшем на Литейном мосту: "В половине третьего часа ночи..." (8). Опять утро 11-го июля в гостинице, вечер того же дня в полицейском участке. И вся эта смена времен, движение "туда — сюда" дается на протяжении менее двух страниц, причем такой способ изображения не случаен. Он неоднократно встречается в "Что делать?".

Игра длится в следующем разделе, "Первое следствие дурацкого дела". Ведется как бы почасовой хронометраж: "В то же самое утро, часу в двенадцатом" на Каменноостровскую дачу приносят письмо; примерно через час происходит объяснение "молодой дамы" и "молодого человека", живущих на даче:



"Через час войди опять..."; разговаривают о том, что завтра, т.е. 12-го июля, дама уезжает в Москву, а оттуда в провинцию (9, II). Позднее этот хронометраж событий II-12-го июля будет продолжен. Пока же, в разделе третьем, "Предисловие", появляются автор и авторское время, до поры не уточненное. Здесь же речь идет о времени развязки, будущем относительно событий июля 1856 г. и прошедшем относительно авторского времени: "дело кончится весело, с бокалами, песнью" (13).

Роман "Что делать?" построен в высшей степени симметрично. Основное действие разворачивается в пяти главах. Первая из них предваряется вступлением из трех нумерованных и названных разделов; после пятой помещена рудиментарная шестая глава "Перемена декораций", занимающая менее одной страницы и не имеющая прямого отношения к сюжету. Центральная глава — третья, самая важная и большая (II9 стр.). Ее обрамляют с одной стороны первая и вторая (30, 67 стр.), с другой — четвертая и пятая (63, 47 стр.). Главы разбиты на пронумерованные разделы (I-я — IX, 2-я — XLV, 3-я — XXXI, 4-я — XLIII, 5-я — XXIII). Разделы, как правило, обозначаются только цифрой, но некоторые, несущие особую смысловую нагрузку, имеют и название ("Гамлетовское испытание", "Рассказ Крюковой", "Особенный человек", сны Веры Павловны). Таких названных разделов нет в первой и пятой главах, во второй и четвертой их по три, в третьей — пять. Образуется как бы математически выверенная пирамида, вершиной которой является третья глава.

Пятикратное повторение вообще характерно для романа. Кроме перечисленных выше случаев (пять основных глав, пять названных разделов в центральной главе), пять раз говорится, что "самоубийство" Лопухова слишком сложный вариант, что можно было действовать "проще"; пять раз возвращается Чернышевский к центральному эпизоду — второй любви Веры Павловны (в начале романа, в третьей главе, в четвертой главе: в письме отставного медицинского студента, а затем в ответе ему Веры Павловны и, наконец, в воспоминаниях ее во время отдыха на своей мягкой кушетке).

Три свадьбы романа тоже расположены симметрично, образуя своеобразный равнобедренный треугольник: от первой свадьбы до второй проходит четыре года, от второй до третьей — тоже четыре. Здесь, правда, симметрия несколько нарушается: если бы она была идеальной, третья свадьба должна была бы описываться в четвертой, а не в пятой главе. Не совсем симметричны вступление и шестая глава, но это не нарушает общей

математической выверенности построения.

Склонность к математике, к "арифметике" (Достоевский) — характерная особенность Чернышевского, считающего возможным подвести многообразие окружающего мира под всеобъемлющую формулу. Временные параметры в романе "Что делать?" выверены также с арифметической точностью, вплоть до деталей. Чернышевский любит нумеровать. Везде проставлены номера глав, разделов. Четвертый сон Веры Павловны состоит из II пронумерованных отрывков. Упоминания о том, сколько прошло часов, дней, недель, месяцев, лет постоянно встречаются на всем протяжении романа.

Можно составить довольно подробные биографии героев, с указанием точных дат их жизни. Лопухов, например, родился в 1830-м году. В 1845 г., учась в гимназии, дает уроки. В медицинскую академию он поступает где-то в 17 лет, т.е. около 1847 года. Первые два года бедствует, голодает, "года три, даже меньше"; потом дела его "стали поправляться", "вот уже два года перестал нуждаться", т.е. где-то к 1850-му году. Примерно к этому времени относится история его любви к заезжей танцовщице: "Но это было давно, года три назад", т.е. около 1849 года; "теперь, года два уж, он бросил всякие шалости". Знакомство его с Верой Павловной происходит весной 1852 г. "Самоубийство" — II июля 1856 г. Вторая свадьба в 1860 г. (49-51, 15, 7, 291 и др.).

Можно проследить и даты жизни Веры Павловны. Она на четыре года моложе Лопухова, родилась в марте 1834 года<sup>4</sup>. Время ее детства в романе намечено пунктирно: "когда ей было восемь лет...", "когда ей было девять лет...", "Когда Верочке было десять лет...", "Когда Верочке было двенадцать лет...", "Когда ей был четырнадцатый год...", "Когда Верочке подошел шестнадцатый год...", "Когда Верочке исполнилось шестнадцать лет...", "Через полгода..." (16-17). Затем довольно подробно, на отдельных временных отрезках, вплоть до дней, излагаются события ее биографии конца 1851 — начала 1852 гг. Затем вновь пунктирно, с пропусками, с остановками на некоторых эпизодах, с возвращениями к прошлому, повествуется о событиях 1852 — осени 1855 гг., и опять подробно, с многократным переносом рассказа "туда — обратно", сообщается о происшедшем с осени 1855 по лето 1856 гг.

Ориентированы во времени и второстепенные персонажи. Так, например, Марии Алексеевне в 1855 г. около 45 лет, т.е. она родилась примерно в 1807 г. В первую половину 1830-х гг.

она становится любовницей кого-то из "начальства", помогая мужу сделать "карьеру", рождает Наденьку, которую отдают в воспитательный дом. До этого она была "честная", а в 1837 г., когда положено начало ее благосостоянию, уже "не честная". В 1834 г. она родила Верочку, а в 1843 г. — Федю.

Довольно подробно, с датами, можно было бы рассказать биографию Полозова, его дочери Кати, Насти Крюковой. Во времени ориентированы даже не существующие или не осуществившиеся биографии: Бьюмонта, Веры Павловны, если бы ее мать была добрая (127).

На всем протяжении романа читатель неоднократно переносится из одного времени в другое, то в прошлое, то в будущее. Игра временем на протяжении двух дней (10—11 июля), которая дана во вступлении и о которой уже говорилось, продолжается и далее. В первой главе сообщается о событиях 1852 г., но сразу же вторгается время авторского повествования: "Теперь этот дом отмечен <...> номером", "дом и тогда был, как теперь, большой", "как и теперь живет", "и теперь осталось, как тогда было", "Михаил Иванович теперь видный офицер и тогда был видный и красивый офицер" (15). При этом "настоящее" 1852 г. является "прошлым" не только к авторскому времени, но и к событиям вступления, происходящим в 1856 г. Вторгается и далекое прошлое, факты биографии Марии Алексеевны, ее мужа, Ивана Захарыча Сторешникова: "лет пятнадцать тому назад", "в четырнадцать лет управления", "умер еще в 1837 году" (15). Затем идет еще более далекое, когда Мария Алексеевна "была честная", а ее муж "еще не был управляющим", когда "Наденька родилась" (21).

В романе есть разные уровни соотношения времен: прошедшего, настоящего, будущего. Один из них связан с конкретными датами. Здесь "прошлое" обозначает 1852, 1856, 1860-й годы. "Теперь", оно же "авторское время" — весна 1863-го года, "будущее" — весна-лето 1865 г., время действия главы "Перемена декораций". Следует помнить, что каждое из названных времен превращается на протяжении романа из одного в другое: прошедшее в будущее, будущее в настоящее и т.п.

Существует и другой уровень настоящего, прошлого, будущего. На нем "теперь" имеет гораздо более широкие рамки. Это время появления "новых людей", охватывающее период всего действия романа. Прошлое в данном случае — время до появления "новых людей", "в прежние времена", когда отличные юноши превращались "в хороших людей, живущих на земле тоже

только затем, чтобы коптить небо" (имеются в виду "лишние люди" — П.Р.), когда "порядочных людей было слишком мало" (46). Будущее — "идиллия", "золотой век", время, когда "все люди будут порядочные люди", когда "добрые будут сильны" и "злые станут добрыми", содержание четвертого сна Веры Павловны (47, 129, 275–290).

Значительное внимание Чернышевский уделяет движению времени, непрерывно фиксируя его в романе. Мы уже показывали это, говоря, как описывается детство Верочки. Можно было бы привести множество других примеров: "Через два дня....", "через два урока...", "следующее же утро...", "через два дня...", "на другой день...", "дня через четыре...", "через неделю...", "прошло три месяца...", "два месяца...", "еще два месяца", "месяцев через пять...", "уже больше двух лет ..." и т.п. (51, 61, 63, 75, 76, 118, 120, 121, 115, 116, 127, 146). Описание событий как бы уподобляется движению кадров в кинематографе, то более быстрому, то замедленному, с остановками, когда внимание зрителей фиксируется на "выхваченном" эпизоде, с крупным и мелким планом. Время оказывается пружиной этого движения.

Многократно возвращаясь в разных местах романа к одним и тем же событиям, автор отлично помнит их датировку, никогда не сбивается. Помнит до мелочей, как бы заранее, с календарем в руках, все подсчитав и разметив. Не ставя перед собой задачи проанализировать это многообразие, мы проследим подробно фиксацию времени лишь в двух эпизодах, имеющих важное значение в развитии сюжета и в выяснении авторской позиции. Один из них — брак Лопухова и Веры Павловны, другой — вторая любовь и брак Веры Павловны с Кирсановым. Временные рамки первого эпизода узки. Продолжительность его около двух недель, с конца апреля по 10 мая 1852 г. Второй — значительно длиннее. Он охватывает около года, с осени 1855 по осень 1856 гг.

Известно, что Лопухов не сразу предлагает женитьбу как средство освобождения Веры Павловны от семейного деспотизма. Сперва он собирается устроить ее судьбу, не нанося ущерба собственным планам. Он ищет для нее место гувернантки, пытается поселить у г-жи Б. Какие-то смутные мысли о совместной жизни, видимо, бродят в его голове, но связываются они лишь с отдаленным будущим: "Как отлично устроится, если это будет так <...> через два, много через два с половиною года я буду иметь кафедру. Тогда можно будет жить"



(82). Мы уже когда-то упоминали, что подобные планы как-то перекликаются с рассуждениями Серебрякова, персонажа ранней незаконченной повести Чернышевского "Теория и практика", а также с размышлениями самого Чернышевского об его обязательствах перед женой друга, Лободовского, если тот умрет<sup>5</sup>.

Поиски Лопуховым места гувернантки продолжают три-четыре недели. В данном случае время в романе точно не отмечается, но автор постоянно упоминает об его движении и очерчивает общие рамки временного отрезка: от дня рождения Веры Павловны где-то во второй половине марта до 27-28 апреля. После этого начинается новый, точный отсчет: "Суббота", <27 апреля><sup>6</sup> — Лопухов говорит Вере Павловне о своей встрече, назначенной на следующий день, с г-жой Б.; <в воскресенье>, "28 апреля" происходит эта встреча, позже встреча Лопухова с Верой Павловной на Конногвардейском бульваре, а затем объяснение с ней в ее комнате: от первоначального варианта, поисков места гувернантки, приходится отказаться, Лопухов предлагает мнимое замужество; но и в новом варианте он не собирается особенно торопиться, надеется, что сможет окончить академию и стать врачом: "Теперь уже конец апреля. В начале июля кончатся мои работы по Академии <...> Только три месяца потери еще, даже меньше" (78, 99, 92). Вера Павловна, мечтающая скорее покинуть "подвал", в тот же вечер, с точностью до дня, подсчитывает возможный срок своего освобождения, назначенный ею ориентировочно на 10 июля: "в апреле остается два дня; май 31 да 2, 33; июнь 30 да 33,63; из июля 10 дней, — всего только 73 дня" (99). "В понедельник", <29 апреля> Лопухов сообщает, что будет свободен уже к 7 июля, и Вера Павловна сразу же вносит исправление в свой "календарь": не 72 дня осталось ждать, а "только 69 дней" (100); "В четверг", <2 мая> — "только 66 дней мне здесь сидеть" (100); "Суббота", <4 мая> — "еще 64 дня осталось" (100); "Вторник", <7 мая> — ожидание начинает казаться Вере Павловне невыносимым: "я уж и дни считать перестала" (101). Но к этому дню Лопуховым запущен другой счет времени, о котором Вера Павловна пока не знает: "завтра, когда тебе будет удобнее", <т.е. в среду, 8 мая> назначается вторая встреча на скамейке Конногвардейского бульвара (даже час указан: II часов); в этот день и происходит свадьба, которая вначале не описана; затем идет сцена: "Пятница", <10 мая>, на Садовой, недалеко от Невского проспекта — Вера Павловна оставляет маменьку, крикнув ей на прощание, что



едет к мужу, с которым "третьего дня повенчались" (101). Таким образом, события от провала попыток устройства Веры Павловны гувернанткой до ее свадьбы происходят в течение 10 дней, точно отмеченных и сосчитанных, с выдержанным соответствием чисел и дней недели (с воскресенья, 28 апреля по среду, 8 мая).

Но и этого Чернышевскому недостаточно. Сообщив о происшедшем, в основном, с точки зрения Веры Павловны, автор, возвращая читателя к прошлому, рассказывает о предсвадебных днях во второй раз, главным образом, с точки зрения Лопухова, причем датировка первого и второго рассказов полностью совпадает: "два дня после разговора <...> Верочка радовалась", <т.е. до вторника, 30 апреля> (102); "на третий день" "подвал" стал казаться ей "вдвое несноснее" - <среда, 1 мая> (102); "на четвертый день она уж поплакала" - <четверг, 2 мая>; "на пятый побольше, на шестой <...> не могла заснуть от тоски" - <пятница, суббота, 3, 4 мая> (102); "Лопухов посмотрел <...> произнес монолог "гм, гм! да! гм!" и в 10 часов вечера того же дня начал действовать: он отправился к Мерцалову и договорился с ним о венчании; "В понедельник утром", <6 мая> происходит разговор с Кирсановым и начинаются поиски квартиры; "Во вторник", <7 мая> бумаги о выходе из академии получены, Лопухов сообщает Мерцалову, "что свадьба завтра"; "в среду", <8 мая> - венчание; "На другой день, после четырехдневных поисков" - <в четверг, 9 мая> найдена квартира (искали ее с 6 по 9, как раз четыре дня); в тот же день Лопухов говорит Вере Павловне: "Завтра переезжай", <т.е. в пятницу, 10 мая> (102-106).

Движение событий во времени, хронометрируемых в рамках отрезка 28 апреля - 10 мая с такой точностью и "прокрученных" дважды, раскрывает и некоторые аспекты этической концепции Чернышевского. Дело в том, что герои романа, действия которых автор одобряет, в анализируемом эпизоде легко нарушают не только определенные нравственные принципы, но и статьи уголовного законодательства: перед венчанием требовалось троекратное оглашение в церкви в три предшествующих свадьбе воскресенья; все, знающие о фактах, препятствующих бракосочетанию, обязаны были сообщить о них священнику; свидетели, удостоверяя, что причин, мешающих венчанию, нет, несли ответственность за ложные показания; священник, совершивший "противузаконное" венчание, приговаривался к наказанию по церковным правилам, мог быть "извержен из сана". Наруша-

лись и статьи, запрещающие бракосочетание без согласия родителей: "За вступление в брак явно или тайно против решительного запрещения родителей, или без испрошения согласия их, виновные, по принесенной на сие родителями жалобе, подвергаются наказаниям, определенным выше сего в статье 2040; в последней же речь шла о том, что "похититель" приговаривается к тюремному заключению на срок от 6 месяцев до года, а "похищенная" на то же время заточается в монастырь или обязана вести "уединенную жизнь" в доме родителей<sup>7</sup>.

Организуя свадьбу за 5 дней, считая дни принятия решения и венчания, не получив согласия родителей, Лопухов, Вера Павловна, Мерцалов, его жена и Кирсанов, выступавшие в роли свидетелей, совершали преступление, караемое законом. Не случайно Лопухов, обращаясь с просьбой к Мерцалову, говорит, что есть "очень серьезный риск", "очень большой риск", понимая, что он убеждает священника, чтобы он "за нас клал шею в петлю" (103); поэтому колеблется Мерцалов, прежде, чем согласиться, и в начале венчания "голос его несколько задрожал, — а если начнется дело?" (105).

Весьма любопытно проследить и расположение событий во времени, относящихся к другому интересующему нас эпизоду: второй любви Веры Павловны, "самоубийству" Лопухова, второму замужеству. Движение времени передается здесь иначе, чем в эпизоде, анализируемом выше: смещается последовательность происходящего; его суть, временную связь событий оказывается возможным восстановить лишь суммируя всю их совокупность; изображаются они вперемешку, с нарушением их реально-временного движения, с забеганием вперед и возвращением назад.

Начинается интересующий нас эпизод с лета 1855 г., с поездки на Острова, состоявшейся 15 августа, как узнает позднее читатель из дневника третьего сна Веры Павловны (142, 173). Но уже значительно ранее, во вступлении, автор знакомит нас с центральной сценой эпизода, с "самоубийством" Лопухова, с событиями 11 июля 1856 г.

Через два дня после прогулки Лопухов заболевает, о чем говорится дважды: в ходе повествования и в дневнике третьего сна (144, 173). В тот же день, "17 августа", Вера Павловна вызывает Кирсанова (173); "через четыре дня", 20 — 21 августа, Лопухов выздоравливает (146). Сообщив об этом, Чернышевский возвращается к прошлому, говорит читателю, что Кирсанов "больше двух лет почти вовсе не бывал у Лопуховых" (146). Затем, рассказав о биографии Кирсанова, о зарождающемся типе "новых людей" и о прочем, автор

упоминает события конца 1852 г., первоначальные частые посещения Кирсановым семейства Лопуховых ("так продолжалось с полгода"), прекращение посещений "около трех лет назад" (151, 154).

Читатель вновь переносится к событиям осени 1855 г. Встреча Кирсанова с его бывшей возлюбленной, Настей Крюковой, происшедшая "через неделю по окончании леченья Дмитрия Сергеича" (155), т.е. в конце августа, несколько задерживает развитие действия. Читатель опять возвращается в прошлое. Дается довольно четко очерченная во времени история отношений Кирсанова и Насти Крюковой, намечаются вехи ее жизни от конца 1848 — начала 1849-го по осень 1855-го гг. (156, 159, 162, 163).

Затем следует возвращение к "времени Кирсанова". Проходит четыре месяца после встречи с Крюковой и три после ее смерти, когда Вера Павловна "старалась развлекать его" "от грусти по Крюковой", а "он поддавался этому", "ее заботливости" (165), т.е. сентябрь — декабрь 1855 г. Потом Кирсанов вновь пытается удалиться, постепенно сокращая количество посещений: "Так прошел месяц", "проходит неделя, две", "Проходит месяц", "Проходит два дня", "еще два-три дня" (170, 177, 178, 179). В конце-концов Лопухов начинает понимать, в чем дело, отправляется к Кирсанову и заставляет того возобновить визиты.

Все "маневры" Кирсанова занимают примерно два с половиной месяца, полтора из них он почти уже не бывает у Лопуховых, с момента же встречи в мастерской с Настей Крюковой проходит шесть с половиной месяцев. Заботы о Насте, грусть о ней, вызванные этим обстоятельства используются в качестве объяснения, предназначенного для Веры Павловны: "месяцев пять он был отвлечен от занятий и запустил много работы — потому месяца полтора приходилось ему сидеть над нею, не разгибая спины" (189—190). Посещения возобновляются где-то в середине марта 1856 г. Они длятся до конца апреля. За этот промежуток времени Лопухов предлагает поселиться всем на общей квартире, что с негодованием отвергается Верой Павловной. Героиня романа после третьего сна все яснее убеждается, что любит Кирсанова; "Через две недели" (196) она в письме сообщает Лопухову о своей любви и тот на следующий день уезжает в Рязань: "Это было в конце апреля. В половине июня Лопухов возвратился; пожил недели три в Петербурге, потом поехал в Москву, по заводским делам, как сказал. 9 июля он

уехал, а 11 июля поутру произошло недоумение в гостинице <...> а часа через два потом сцена на Каменноостровской даче" (199-200).

Уже здесь мельком сообщается, что Вера Павловна хочет ехать вместе с Лопуховым, но он не соглашается, просит подождать его письма. Упоминается и о том, что возвращение Лопухова как-то зависит от Веры Павловны: "Когда мне воротиться, ты напиши" (199).

Далее следует рассказ о событиях 11 июля, о времени после ухода с Каменноостровской дачи "молодого человека" (Кирсанова). Начальные сцены, открывающие роман, как бы вставляются на свое место, восстанавливая последовательность временного движения: "Часа через три после того, как ушел Кирсанов" Маша, отправленная Верой Павловной по разным делам, встречает у ворот Рахметова, "уже с полчаса" бродившего около дачи (200). Он проходит к Вере Павловне, предлагает свои услуги, а затем отправляется в кабинет, где проводит наедине остаток дня. Течение времени снова прерывается довольно длинным рассказом о жизни Рахметова, занимающим большую часть раздела "Особенный человек". Потом читатель снова возвращается к событиям 11 июля: просидев в кабинете где-то с трех-четырёх часов дня до позднего вечера, Рахметов выходит оттуда и сообщает Вере Павловне, что же произошло на самом деле с Лопуховым. Беседа длится долго: "уж первый час", "вот уже три часа" (220, 227). На мгновение вновь возникает более раннее время, ночь с 10 на 11 июля, когда произошло "самоубийство": записка Лопухова, которую передает Рахметов, начинается словами: "11 июля, 2 часа ночи" (224).

Далее становится известным, что ждал ночи Рахметов не случайно, что все посетители должны были увидеть непритворное горе Веры Павловны; завтра же, т.е. 12 июля, Маша должна разбудить ее в половине одиннадцатого, и она должна уехать, как и собиралась, из Петербурга, о чем говорилось в начале романа (227-228). На этом последовательное изложение событий вновь прерывается, глава заканчивается разделом "Беседа с проницательным читателем и изгнание его", не имеющим непосредственного отношения к сюжету.

Внимательный читатель мог бы заметить, что Чернышевский, столь точно фиксирующий время, опускает в третьей главе очень существенный временной отрезок: период с конца апреля, с отъезда Лопухова в Рязань до его "самоубийства" в июле. В начале XXV раздела лишь кратко упоминаются кое-какие харак-



терные вехи: отъезд, возвращение, вновь отъезд, "самоубийство" (199). И только позднее, еще трижды возвращаясь к этому отрезку, по сути дела центральному, читатель сможет до конца понять, что же и как произошло.

Такое понимание постепенно появляется при чтении четвертой главы. В ней повествуется о событиях более поздних и называется она "Второе замужество", но автор неоднократно возвращается здесь к прошедшему, к периоду конца апреля — II июля.

Глава начинается с письма "отставного медицинского студента"; адресованного Вере Павловне и тоже ориентированного во времени: "Берлин, 20 июля 1856" (234). Объясняя в этом письме причины своего "самоубийства", Лопухов уточняет некоторые детали, относящиеся к интересующему нас периоду: "Я уехал в Рязань. Через несколько времени она вызвала меня, говоря, что мое присутствие уже не будет мешать ей. Я увидел, что оно все-таки мешает" (241). Цитируемые слова, возвращая читателя к событиям апреля — июля, проясняют, что Лопухов возвратился в Петербург по письму Веры Павловны, о чем уже говорилось прежде, но не очень внятно (199). Они позволяют понять и другое: при возвращении Лопухова и он и Вера Павловна надеялись на возможность дальнейшей жизни без каких-либо экстраординарных действий, с сохранением дружеской, но не какой-нибудь иной связи: "мне хотелось оставаться человеком, очень близким к ней. Я надеялся, что это так и будет. И когда я увидел, что этого не должно быть, мне было очень, очень прискорбно" (241). Наивно думать, что Лопухов рассчитывает на восстановление супружеских отношений. Он знает, что Кирсанов и Вера Павловна любят друг-друга, сам содействует их сближению, за время его отсутствия ничего не произошло, что свидетельствовало бы о перемене чувств его жены. Но возможность формального, фиктивного брака сохранялась, и именно на такую возможность, видимо, ориентировались все трое. Кстати, здесь вновь намечалась симметрия: фиктивный брак — реальный — фиктивный.

Из письма "медицинского студента" читатель также узнает, что Лопухов уехал за границу 12 июля, "на другой день после того, как мы узнали о гибели Дмитрия Сергеевича" (242).

Ответное письмо Веры Павловны, датированное: Петербург, 25 августа 1856 г." (243), вводит новые факты, проясняющие ситуацию. Вера Павловна, признавая с оговорками в конечном итоге доводы Лопухова, считает все-таки, что его "самоубийст-

во" было не столь уж необходимо. Она допускает другой возможный вариант. Такой вариант предлагал некогда сам Лопухов, говоря об общей квартире (I94). Его же имел в виду Рахметов, утверждая, что поведение Лопухова — "глупая мелодрама", а происшедшее — "чистый вздор, из-за которого не стоит выпить лишний стакан чаю" (227). Подобного же мнения придерживается и автор, соглашаясь с "проницательным читателем", что он еще безнравственнее", говоря, что изображенное им "слишком еще мудрено, восторженно; жизнь гораздо проще" (249).

Недавно Вера Павловна отвергала такой вариант, теперь же она считает иначе: "было бы гораздо легче для всех, если бы я смотрела на дело проще <...> тогда ему вовсе не было бы надобности прибегать к эффектной и очень тяжелой для него развязке <...> Если муж живет вместе с женою, этого довольно, чтобы общество не делало скандала жене, в каких бы отношениях ни была она к другому <...> Теперь я нахожу, что это самый лучший и легкий для всех способ устроить дела, подобные нашему. Дмитрий Сергеевич прежде мне предлагал этот способ. Я тогда отвергла его по своей экзальтированности (245-246).

Тем не менее, когда Лопухов возвращается из Рязани, все трое думают, что осуществим именно спокойный вариант. Лишь в последние дни перед "самоубийством" Вера Павловна начинает ощущать, что Лопухов задумал "что-то особенное" (247). Известие о смерти мужа потрясло ее, помимо прочего, так сильно оттого, что, строя по-новому свою жизнь, она вовсе не была подготовлена к страшной развязке. Уже в июне, в июле, а не только в августе, когда писалось письмо, Вера Павловна примирилась с более "простым" вариантом.

Потрясенная неожиданным известием, Вера Павловна проводит "мучительный день", ощущает свою вину, привязанность к погибшему, а затем, после разговора с Рахметовым, чтения записки Лопухова, "детский восторг", "совершенно изменивший мои мысли" (248). 12 июля, как уже знает читатель, Вера Павловна уезжает из Петербурга, но нет нужды ей ехать до Москвы; она останавливается в Новгороде; через несколько дней туда приезжает Кирсанов с бумагами о гибели Лопухова; "мы повенчались через неделю после этой гибели (где-то 18-19 июля — П.Р.) и прожили с месяц на железной дороге, в Чудово", возвратившись в конце августа в Петербург (248).

Последние недостающие детали истории второй любви Веры Павловны читатель узнает из ее воспоминаний; "уже больше

полгода прошло со времени второго замужества" (конец 1856 — начало 1857 г.); Кирсанова "отдыхает на своей мягкой кушетке" (250, 249); ей вспоминаются события конца апреля 1856 г., описанные ранее, в XXV и XXVI разделах третьей главы. Чернышевский почти буквально повторяет реплики героев, приведенные уже ранее, как бы соединяя разорванные отрезки прошлого: "Милый мой, я поеду с тобой <...> Да ведь у тебя не приготовлены вещи <...> Собирайся, если хочешь <...> Только я тебя просил бы вот о чем: подожди моего письма. Оно придет завтра же" — это из третьей главы; "Миленький! я еду с тобой! — Да ведь с тобой нет твоих вещей. — Миленький мой, завтра же поеду вслед за тобой <...> — Подумай. Посмотри. Подожди моего письма. Оно будет завтра же" — это из четвертой (199, 250-251).

В воспоминаниях всплывают несколько дней после отъезда Лопухова в Рязань, о которых в романе до сих пор не говорилось. Прошедшее дается крупным планом, вплоть до деталей. Чернышевский пытается в данном случае воссоздать не только временной ход внешних событий, но и внутренний мир Веры Павловны, в его движении, в изменении мыслей, чувств. Мы полагаем, что стремление к такому воссозданию в какой-то степени отразило и воздействие Толстого. В 1856 г. Чернышевский печатает в "Современнике" статью о произведениях Толстого ("Детство и отрочество", "Военные рассказы"), которые очень понравились критику. Особенностью таланта Толстого, ценной и редко встречаемой, Чернышевский объявляет изображение "диалектики души", не "результатов психического процесса", а самого процесса, "таинственных движений психической жизни"<sup>8</sup>.

Нечто подобное автор "Что делать?" пытается, видимо, повторить в своем романе, стремясь проследить буквально по часам процесс движения и смены дум, настроений Веры Павловны: "Это думается час, это думается два, это думается три, четыре часа", "Она поедет. Да, она поедет" (251). Но уже здесь вспоминается о письме, обещанном Лопуховым, появляются колебания: ехать или не ехать до получения этого письма. Однако, основной мотив: "К чему же отлагать? Она поедет" (251). "И опять думается час, два: "Я поеду. Да, завтра же поеду. Только дождусь письма, потому что он просил об этом"" (251). Акценты чуть-чуть меняются, но решимость ехать пока остается, хотя Вера Павловна уже догадывается, что в письме окажется нечто, делающее ее поездку невозможной. И снова фиксация хода времени, с еще более измененным акцентом: "Это ду-

мается час, и два; да, час думается это; но два, думается ли это? Нет, хоть и думается все это же, но думается еще четыре слова <...> "он не хочет этого", и все больше и больше думаются эти четыре маленькие слова, и вот уже солнце заходит, а все думается прежнее и эти четыре маленькие слова; и вдруг перед самым тем временем, когда опять входит неотвязная Маша <...> вырастают пять других маленьких слов: "и мне не хочется этого"; "И думается это полчаса", а затем новые слова "начинают переделывать" "самые главные прежнее слова": из слов "я поеду" вырастают три слова: "Поеду ли я?" (251-252).

Приносят письмо Лопухова, исключаящее поездку. Следует мгновенный перенос из прошлого в настоящее, а затем опять в прошлое: "Она почти слово в слово помнит это письмо" (252). Процесс продолжается. Прежние слова: "я должна ехать к нему" превращаются в другие: "все-таки я не должна видаться с ним", и этот "он" "уже не тот, о котором думалось прежде" (252).

Снова фиксируется движение времени: "и думается час, и думается два". Слова непрерывно меняются: "неужели я захочу увидаться с ним? - нет", "неужели же я увижусь с ним?", "неужели ж я не увижусь с ним?". И именно с последними словами "она засыпает на заре" (253).

На следующий день, "поздно поутру" в сознании Веры Павловны продолжается борьба слов: "не увижусь" - "увижусь", "и так идет все утро" (253). Затем появляются слова: "нет возврата", волосы приглажены, шляпа надета, и героиня отправляется к Кирсанову. Ход времени и ход раздумий продолжают фиксироваться. Ожидая Кирсанова, Вера Павловна "думает час, думает два": "начинается новая жизнь" (253). Приходит Кирсанов. И в рассказе ему вновь возвращение к прошлому, сперва к вчерашнему дню: "на другой день, вчера, он уж уехал", затем к последним двум неделям (254). Здесь речь идет как бы о предпрошлом, потому что сами воспоминания Веры Павловны - прошлое. Следует опять переход в настоящее: "припоминая все это, Вера Павловна смеется и теперь" (254). И снова прошлое воспоминаний: студенты уводят Кирсанова; "Долго ждет она вечером: вот и десять часов <...> вот и одиннадцать <...> Он приехал на другое утро в девять часов, он до четырех часов оставался в госпитале" (255). Вера Павловна отправляет его спать до обеда, который идет "уже как следует" (255). Потом стоит многоточие и последняя фраза пятого раздела: "Через полторы недели нанята маленькая дача на Каменном острове, и они поселяются в ней" (256), в той самой даче, которая изо-



бражена в начале романа. От отъезда Лопухова в Рязань, от намерения Веры Павловны ехать к нему до того момента, когда она становится возлюбленной Кирсанова проходит примерно двое суток. Более поздние события читатель уже знает из третьей главы: возвращение Лопухова где-то через полтора месяца, по письму Веры Павловны, жизнь его в Петербурге до 9 июля, мнимый отъезд в Москву, "самоубийство" (199). Все становится на свои места, "белых пятен" более не существует, временная связь полностью восстановлена.

В заключение необходимо напомнить, что вторая, а затем и третья свадьбы, еще в большей степени, чем первая, нарушают "Уложение о наказаниях". И в данном случае выдерживается симметрия: три вершины треугольника, три свадьбы, три нарушения закона. В соответствии с законодательством тех лет два последних нарушения наказывались весьма сурово. В "Уложениях о наказаниях" 1845 и 1857 гг. говорилось: "Кто из лиц Христианской веры, состоящих в брачном союзе, вступит в новый брак при существовании прежнего, тот подвергается за сие: лишению всех особенных лично и по состоянию присвоенных ему прав и преимуществ и ссылке на житие в губернии Томскую или Тобольскую, с заключением на время от одного года до трех лет"<sup>9</sup>.

В ситуации романа "Что делать?" происходящее не приносит никому никакого зла, приводит к всеобщему счастью. Неразрешимый любовный "треугольник", когда нет выхода и все несчастны, превращается в квадрат из двух счастливых пар. Но потенциально "простые" решения Чернышевского вели к выводам, весьма далеким от идиллии. Категория времени же, позволяла обосновывать такие решения, играя существенную роль в структуре романа. Она являлась важным средством раскрытия, а иногда и маскировки, этической концепции Чернышевского, основанной на теории "разумного эгоизма".

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Н.Г. Чернышевский. Что делать? Л., 1975. С. 14. В дальнейшем сноски на это издание даются в скобках в тексте.

<sup>2</sup> Герцен, Тургенев, Ж. Санд, Ш. Бронте, Л. Фейербах, Ш.Фурье и др.

<sup>3</sup> Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. Саратов, 1959. Т. II. С. 68-69.

<sup>4</sup> Любопытно, что Ольга Сократовна, жена Чернышевского, родилась примерно в это время, 15 марта.

<sup>5</sup> См. мою статью "Два упоминания о Макиавелли" // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1986. Вып. 683.

<sup>6</sup> В ломаных скобках отмечены числа и дни недели, которые прямо не обозначены, но могут быть легко вычислены на основании других упоминаний.

<sup>7</sup> См. "Уложение о наказаниях уголовных и исправительных". Спб., 1845. Статьи 2040, 2057, 2043, 2044, 2045. В "Уложении о наказаниях" 1857 г. соответственно статьи 2118, 2135, 2147. По Своду законов гражданских статьи 26, 27, 28, 6, 32. Свод законов Российской империи. Изд. 1857. Т. 10, 15. См. также комментарий к роману "Что делать?". Цитир. изд. С.841. В последнем допущена небольшая неточность: статьи 2043 и 2044 предусматривали приводимое в комментариях наказание в "отягчающих" случаях, когда применялось насилие или обман по отношению к одному из вступающих в брак, чего в описанной Чернышевским ситуации не было.

<sup>8</sup> Н.Г. Чернышевский. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. III. С. 426.

<sup>9</sup> "Уложение о наказаниях" 1845 г., статья 2045. В "Уложении о наказаниях" 1857 г., статья 2123.

ОКСЮМОРНЫЙ ПРИНЦИП СЮЖЕТНОГО ПОСТРОЕНИЯ  
НОВЕЛЛ ДОСТОЕВСКОГО "ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН"

И.А. Аврамец

Соединение в заглавии двух слов, обладающих разнородными, а иногда и противоположными "семантическими полями", характерно почти для всех новелл Достоевского, написанных в 1840-е годы. Принцип несоответствия, разноплановости ("Маленький герой", "Елка и свадьба"), контраста, оксюморона ("Чужая жена", "Честный вор"), лежащий в основе этих названий, отражает, как представляется, доминирующий принцип сюжетного построения самих произведений.

Менее явным случаем представляется на первый взгляд заглавие новеллы "Господин Прохарчин".<sup>1</sup> Уникальный характер этого произведения и его значение для всего последующего творчества Достоевского детально рассмотрены в монографии В.Н. Топорова "Господин Прохарчин". Как отмечает исследователь, "экспериментальная переобремененность рассказа, доведенная в нем до крайности "набивная" техника <...>, присутствие целого ряда идей и образов, которые получают развитие в творчестве зрелого Достоевского, — все это заставляет рассматривать "Господина Прохарчина" как ту лабораторию, в которой опробовались новые формы, и как важную веху в эволюции русской художественной прозы".<sup>2</sup> Выявляя тенденцию "к предельному сгущению элементов в пределах одного текста", В.Н. Топоров приходит к следующему выводу: "Попытка строить художественный текст как теоретико-множественную сумму, в которой могут объединяться и противоположности, должна рассматриваться как новаторство Достоевского <...>".<sup>2а</sup> Своего рода "объединение противоположностей" отражено, на наш взгляд, уже в самом названии новеллы, в котором сфокусирована главная особенность героя — несоответствие между тем жалким бедняком, каким он представляется окружающим, и неожиданным "капиталистом", которым он оказывается в финале произведения. Слово "господин" в соседстве со столь "неизящной", стилистически сниженной фамилией, как Прохарчин, образованной от просторечного глагола "прохарчиться"<sup>3</sup>, воспринимается как неуместное, комически контрастирующее с фамилией. Нейтральность, привычность сочетания слова "господин" с фамилией нарушается комическим несоответствием не только со звучанием фамилии героя (ср. сходное сочетание "госпожа Курдюкова" у

И.Мятлева), но и со всем обликом рисуемого героя. С одной стороны, это сочетание выглядит комически несуразным, а с другой — именно это осязаемое несоответствие сочетания позволяет его "вывести из автоматизма восприятия" (выражение В.Б. Шкловского), вернуть слову "господин" его буквальное значение, что — в контексте всей новеллы — придает этому словосочетанию уже не только комический, но и злобещий смысл (см. ниже).

Неслучайность прибавления слова "господин" в заглавии подтверждается тем обстоятельством, что на протяжении всего повествования "биограф" героя неуклонно<sup>4</sup> следует этой форме именования главного героя, тогда как другие персонажи называются либо просто по фамилии (называния персонажей по имени и отчеству нами не учитываются, как нейтральные, применяемые по отношению как к главному, так и к второстепенным героям произведения), либо с характерными уничижительными прибавлениями: Оплеваниев-жилец, жилец Океанов, Кантарев-разночинец, Преполовенко-жилец, писарь Судьбин. Исключением из этого правила является пятикратное прибавление слова "господин" к фамилии Зимовейкина — героя, еще менее, нежели Прохарчин, похожего на "господина", благодаря чему подобное именование становится откровенно ироническим<sup>5</sup> (ср.: " <...> вместе с пьянчужкой-попрошайкой. Пьянчужка, — иначе господин Зимовейкин <...>" (I, 250); " <...> пьянчужка-приятель, — иначе господин Зимовейкин <...>" (I, 253) и тем самым как бы "подтверждается правило", делая явным прием контрастности в именовании главного героя. Единственное прибавление слова "господин" к фамилии Океанова, до того именуемого либо "жильцом", либо "писарем", также производит впечатление некоторой неожиданности, поскольку он характеризуется как "самый недалекий, смиреннейший и тихий жилец" (I, 259), "в свое время едва не отбивший пальму первенства и фаворитства у Семена Ивановича" (I, 241), т.е. как своего рода двойник Прохарчина.

Комическое несоответствие слова "господин" с фамилией Прохарчин, осложненное прямыми и косвенными намеками на "наполеонизм" "робкого", "смирного" и запуганного чиновника, сопровождается целым рядом комических противоречий, содержащихся в характеристике главного героя со стороны рассказчика и других героев новеллы.

Так, главный герой, по словам рассказчика, "человек уже пожилой", а по выражению другого героя, Марка Ивановича, "человек пожилой и солидный", "давным-давно оставивший за собой



свою пору элегий", — неоднократно называется хозяйкой "младым": "Семен-от Иванович, млад-голубчик" (I, 242), "Умрет он, млад, без паспорта" (I, 255), "Ох уж ты мне млад-млад! <...> держи ты молодого меня на своих харчах <...>" (I, 262). На таком же комическом приеме строится описание внешности героя: сначала сообщается, что "Семен Иванович во всю жизнь свою никак не мог решиться отдать свое белье в стирку или рещался, но так редко, что в промежутках можно было совершенно забыть о присутствии белья на Семене Ивановиче", а затем приводится "показание" самой хозяйки, которая "собственными глазами видела, с помощью ветхости ширм, что ему, голубчику, нечем было подчас своего белого тельца прикрыть" (I, 242). Как в первом, так и во втором случае комический эффект основывается на разительном противоречии между "определяющим и определяемым", т.е. между фольклорными клише "млад-голубчик" и "белое тельце" с одной стороны, и пожилым человеком и весьма нечистым телом — с другой.

Замечание по поводу "поры элегий", а также уверение рассказчика в том, что Прохарчин пошел "в фавориты" к Устинье Федоровне, "разумея это достоинство в значении благородном и честном" (I, 240), тут же косвенно опровергаются намеками на иной характер этого "фаворитизма" (ср.: "В фавориты же Семен Иванович попал с того самого времени, когда свезли на Волково увлеченного пристрастием к крепким напиткам отставного", который, как сообщается далее, "умел снискать и воспользоваться всем тем благорасположением, к которому только способна была Устинья Федоровна" (I, 240)<sup>5а</sup>.

Основная доля противоречий содержится в характеристике умственных способностей Прохарчина. Рассказчик с самого начала объявляет, что "господин Прохарчин, при мелком чине своем, получал жалованья в совершенную меру своих служебных способностей" (I, 240); жильцы, "словами Марка Ивановича решили", что если Прохарчин "пострадает когда, то не от чего иного, как от недостатка собственного воображения" (I, 241); далее сообщается, что "по всем признакам можно совершенно безошибочно заключить, что Семен Иванович был чрезвычайно туп и туг на всякую новую, для его разума непривычную мысль и что, получив, например, какую-нибудь новость, всегда принужден был сначала ее как-будто переваривать и пережевывать, толку искать, сбиваться и путаться и наконец разве одолевать ее, но и тут каким-то совершенно особенным, ему только одному свойственным образом ..." (I, 245). О своей "глупости и

темноте" говорит сам герой в самоуничижительной тираде. Выражение лица "поумневшего" мертвого героя описывается как не соответствующее его обычному выражению при жизни: "В лице его появилась какая-то глубокая дума, а губы были стиснуты с таким значительным видом, которого никак нельзя было бы подозревать при жизни принадлежностью Семена Ивановича. Он как будто поумнел" (I, 262).

В таком контексте эпитет "умный" применительно к Прохарчину (в словах рассказчика) воспринимается как явная ирония: "<...> Семен Иванович, будучи умным человеком, говорил иногда страшный вздор" (I, 263). Еще более неожиданным кажется возведение Прохарчина в "мудреца" Зимовейкиным: "<...> что ты, Сенька, Прохарчин-мудрец, благоразумию послужи! <...> нехорошо, ты, брат-мудрец, Прохарчин <...>" (I, 254); "<...> мудрец ты!" (I, 256). Выражение "благоразумию послужи", а также сама версия "мудрости" господина Прохарчина является явным заимствованием из "самоаттестации" героя" (ср.: "А, слышь, — отвечал Семен Иванович, — бредит дурак, пьянчужка бредит, пес бредит, а мудрый благоразумному служит" (I, 253). При этом "мудрость" "простого и темного" Прохарчина неоднократно противопоставляется "глупости" "умного и начитанного" Марка Ивановича, которого герой упрекает как в учености, так и в празднословии, вольнодумстве, а заодно и в "стихотворстве": "ты, мальчишка, молчи! празднословный ты человек, сквернослов ты!" <...> Семен Иванович сразу заметил, что шутить с собой не позволит, даром, что Марк Иванович стихи сочинил" (I, 252); "ты же вольнодумец, ты же потаскун, вот оно тебе, стихотворец! <...> Ты слышь, дела ты не знаешь, потаскливый ты человек, ученый ты, книга ты писаная!" (I, 253); "Человек! а я человек, а ты, начитанный, глуп <...>" (I, 255).

Учитывая возможную отсылку к евангельскому противопоставлению истинной мудрости, учености фарисеев и книжников, можно предположить, что Прохарчин пародийно проецируется на агиографического героя<sup>6</sup>. Предпосылками для такого "прочтения" героя в тексте являются: своеобразный аскетизм Прохарчина, проявляющийся в отказе от нормальной пищи и одежды, его затворничество и "молчалиничество" (ср.: "Человек он был совсем несговорчивый, молчаливый и на праздную речь неподатливый" (I, 242); "герой наш — человек несветский, совсем смиренный и жил до того самого времени, как попал в компанию, в глухом, непроницаемом уединении, отличался тихостью и даже как будто таинственностью; ибо все время последнего житья

своего на Песках лежал на кровати за ширмами, молчал и сновений не держал никаких" (I, 246). Характерно и само место жительства героя — Пески, — вызывающее ассоциацию с пустыней).

Сходство образа жизни героя со скитской жизнью до вторжения молодой компании усугубляют два "старых его сожителя", которые "жили совершенно так же как он: оба были как будто таинственны и тоже пятнадцать лет пролежали за ширмами" (I, 246). Пятнадцатилетнее "отшельничество", затворничество героя является одним из лейтмотивов раннего творчества Достоевского. В одних случаях речь идет лишь о грозящей герою перспективе ("Честный вор", "Белые ночи"),<sup>7</sup> в случае же Прохарчина пятнадцатилетнее затворничество во многом предопределяет последующую судьбу героя. Во всяком случае, рассказчик, следуя своей уклончивой манере повествования (как бы подчеркивая свою неполную компетентность), дает основание для такой трактовки, поскольку описание "глухого, непроницаемого уединения" Прохарчина предваряется фразой: "Мы не будем объяснять судьбу Семена Ивановича прямо фантастическим его направлением, но, однако ж, не можем не заметить читателю, что герой наш и т.д." (I, 246).

Близость многих характерных черт Прохарчина к типу юродивого (нелепое поведение, "нагота", нищета, косноязычие героя, его манера "всем решительно говорить ты"), усугубленная навязыванием ему роли шута "молодыми сожителями", подтверждается также тем, что Прохарчин неоднократно берет на себя функцию "прорицателя", что, особенно в сочетании со специфической манерой речи героя<sup>8</sup>, производит впечатление одновременно и комического и жуткого.

Следует отметить, что и отец Ферапонт ("Братья Карамазовы"), "великий постник и молчальник", будучи "несомненным юродивым", тоже говорит "в отрывистом роде" малопонятные и загадочные речи. Подобно господину Прохарчину, отец Ферапонт противопоставляет собственную "неученость" "премудрости" образованных монахов: "<...> ученые вы! От большого разума вознеслись над моим ничтожеством. Притек я сюда малограмотен, а здесь, что и знал, забыл, сам господь бог от премудрости вашей меня, маленького, защитил" (XIV, 303). Таким образом, параллель, ведущая к последнему роману Достоевского, позволяет подчеркнуть такую важную черту Прохарчина, как гордыня, кроющаяся за тем "самоуничтожением", которое "паче гордости".

Неожиданная в "робком и смиренном" чиновнике "мания величия", мотивированная в новелле безумием героя ("жилец рех-

нулся"<sup>9</sup>), обнаруживается в поведении Прохарчина после знаменательного сна о пожаре, когда в ответ на ласковые увещания жильцов он "промычал что-то сквозь зубы с самым недоверчивым видом и вдруг начал совершенно неприязненным образом косить исподлобья направо и налево глазами, казалось, желая взглядом своим обратить в прах всех сочувственников" (I, 252). Последовавший за этим спор Прохарчина с жильцами и, главным образом, "эмоциональная температура" этого спора не понятны без уяснения того, что именно притязания Прохарчина на новый (для жильцов) статус, оспариваемые его оппонентами (преимущественно Марком Ивановичем), являются основным "камнем преткновения". Не случайно тирада Прохарчина о шутах, заканчивающаяся категоричным "не твой, сударь, слуга!", вызывает такую, казалось бы, неадекватную реакцию: "Сочувственники остались в недоумении, все разинули рты, ибо смекнули теперь, во что Семен Иванович ногой ступил" (I, 253). Во что именно "ступил ногой" герой, далее не говорится, равно как не объясняется, "какую штуку" знал Зимовейкин, "краткая, но сильная речь" которого так неожиданно смутила Прохарчина.

Вообще, описание "эволюции" героя от "благомыслящего и смиренного" человека к "впавшему в кураж вольнодумцу" полно намеков и недомолвок, как бы провоцирующих рассматривать героя в качестве "шкатулки с двойным дном"; иными словами, "таинственность" главного героя не раскрывается в результате внешне разрешенной сюжетной коллизии (запуганный бедняк умирает, после чего обнаруживается, что он был богачом). Не случайно новелла кончается вопросом: "<...> оно вот умер теперь; а ну как этак, того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак, того, и не умер - слышь ты, встану, так что-то будет, а?" (I, 263).

Этот финальный вопрос, очевидно, является аллюзией на концовку "Шинели", герою которой было суждено "несколько дней прожить шумно после своей смерти". Вообще, аллюзии на гоголевскую "Шинель" встречаются и в других местах новеллы Достоевского. Сюда относится и стремление обоих героев урезать себя во всем необходимом - в еде, чае, одежде - во имя "вечной идеи" (мотив, получивший особое развитие в "Подростке"), и факт преследования и насмешек над обоими героями со стороны окружающих (сослуживцев и жильцов)<sup>10</sup>, а также такие детали, как воображаемые воры под кроватью умирающего Башмакина и реальные - под кроватью Прохарчина, скрупулезно перечисленные вещи из "наследства" героев (ср. в "Шинели": "пучок



гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот" — и в "Господине Прохарчине": "две тряпки, одна пара носков, полуплаток, старая шляпа, несколько пуговиц, старые подошвы и сапожные голенища" (I, 253). Последняя деталь особо значима в том плане, что от нее временно отходят несколько линий, ведущих к разным героям Гоголя: с одной стороны, в уже упомянутом случае, к Акакию Акакиевичу, а с другой — к Плюшкину, с его собиранием "старой подошвы, бабьей тряпки, железного гвоздя", и, наконец, к Чичикову, который "складывал в свой ларчик все, что ни попало". Параллель между Прохарчиным и Плюшкиным более очевидна и лежит на поверхности, тогда как параллель между Прохарчиным и Чичиковым<sup>11</sup> имеет более глубокий смысл, если учесть весьма значимое для "Мертвых душ" проецирование Чичикова на Наполеона. Уже у Гоголя намечается линия: Башмакин — капитан Копейкин — Чичиков — Наполеон — Антихрист. Достоевский как бы подключает Прохарчина к этой линии, используя тот факт, что "Чичиков окружен литературными проекциями"<sup>12</sup>, и умножая тем самым и без того осязаемый литературный и исторический "полигенетизм" Прохарчина. Причем, подключение это происходит сложным путем: непосредственные ассоциации Прохарчина с Чичиковым подкрепляются рядом аллюзий — как на Чичикова, так и на капитана Копейкина, — проявляющихся в описаниях тех персонажей новеллы, которые могут быть рассмотрены в качестве потенциальных двойников Прохарчина.

Всего этих двойников четверо: предшественник Прохарчина, "увлеченный и исключенный" фаворит Устиньи Федоровны; затем писарь Океанов, "едва не отбивший пальму первенства и фаворитства у Семена Ивановича"; "попрошайка-пьянчужка" господин Зимовейкин и, наконец, "маленький человек" Кантарев. Соотношение каждого из них с Прохарчиным, а также степень их "двойничества" различны. Если первый связан с Прохарчиным, главным образом, "функционально", т.е. будучи непосредственным предшественником Прохарчина в роли фаворита, то писарь Океанов — отчасти сходным образом (в качестве "кандидата в фавориты"), а отчасти за счет того, что он, подобно главному герою, из "самого недалекого, смиреннейшего и тихого жильца" превращается в энергичного и предприимчивого человека, неслучайно именуемого после этой метаморфозы "господином Океановым".<sup>13</sup> Третий "двойник", Зимовейкин, помимо характерного прибавления к фамилии слова "господин" (о чем ме

уже говорили), связан с Прохарчиным теснее всего. Начнем с того, что именно Зимовейкин сообщает об уничтожении канцелярии. Событие из жизни Зимовейкина превращается в сознании Прохарчина в гротескный символ, близкий к апокалиптическому (не случайно картина пожара, наблюдаемого Прохарчиным, приобретает в его сне почти космический масштаб; не случайно и настойчиво повторяемое слово "возмездие" в этом сне). Кроме того, Прохарчина с Зимовейкиным сближают самоуничтожительные тирады, с которыми они оба (в разное время) обращаются к жильцам. Ср.: Зимовейкин "объяснил, что он человек недостойный, назойливый, подлый, буйный и глупый, а чтоб не взыскали добрые люди на его горемычной доле и простоте" (I, 247); Прохарчин стал говорить, что он "такой несчастный, простой человек, что он глупый и темный, чтоб простили ему добрые люди, <...>" (I, 257).

Наконец, четвертый "двойник", Кантарев, задан в качестве "потенциального" Прохарчина;<sup>14</sup> читателю предоставляется возможность лишь догадываться об истинных причинах поспешного ухода "маленького человека", благодаря многозначительному указанию на тщательно заклеиваемые и завязанные "сундучки и узелки" этого персонажа.

Один из этих "двойников", "увлеченный и исключенный" отставной, подобно капитану Копейкину, "имел одну ногу, там как-то тоже из-за храбрости сломанную" (I, 240). Другой - господин Зимовейкин - рассказывая жильцам свою биографию, почти повторяет историю Чичикова, который "испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его ..." ("Мертвые души") (ср.: "рассказал, что страдает за правду, что прежде служил по уездам, что наехал на них ревизор, что пошатнули как-то за правду его и компанию, <...> что поместили его, по ходатайству, в одну канцелярию, но что, по жесточайшему гонению судьбы, упразднили его и отсюда <...> вместе же со всем этим за любовь к правде и по козням врагов" (I, 247).

Таким образом, между Прохарчиным и Чичиковым имеется целый ряд прямых и опосредованных связей, что подкрепляется ориентацией обоих героев (ориентацией пародийной, как в том, так и в другом случае) на Наполеона. При этом для новеллы Достоевского актуальна не только гоголевская тема Наполеона, но и пушкинская (гл. образом "Евгений Онегин" и "Пиковая дама"), о чем будет идти речь далее. Последняя же "ипостась" Чичикова, связанная с версией "Чичиков-Наполеон", это Анти-

христ. С одной стороны, сама проекция Прохарчина на Чичикова позволяет предположить наличие определенной ориентации Прохарчина на Антихриста, а с другой, в тексте новеллы имеются и не связанные с "Мертвыми душами" детали, свидетельствующие о возможности такой трактовки образа Прохарчина.

Так, навязчивое упоминание числа "семь" (семеро детей бедного чиновника) в контексте неоднократно повторяемого слова "возмездие" является возможной аллюзией на Апокалипсис, с его ключевым числом "семь" (семь церквей, семь духов, семь светильников, семь звезд, семь печатей, семь голов зверя и т.п.), с его идеей возмездия "комуждо по делом его" и картиной пожара Вавилона. Сцена пожара во сне Прохарчина, осознавшего какую-то связь между собою и этим пожаром, и почувствовавшего, что это "даром ему не пройдет", позволяет провести параллель между героем, впадшим в "манию величия" и Нероном, который, согласно легенде, наблюдая пожар Рима, пел о гибели Трои (см.: Тацит, *Анналы* Кн. XV, § 39) и имя которого заключало в себе "звериное число" шестьсот шестьдесят шесть, сообщенное в Апокалипсисе и свидетельствующее о том, что Нерон — Антихрист.

Начиная уже с первого романа Достоевского, гоголевские ассоциации влекут за собой подключение пушкинской темы и наоборот. Это касается и новеллы "Господин Прохарчин".

Исследователи уже давно отметили связь этого произведения Достоевского с пушкинским "Скупым рыцарем".<sup>15</sup> Параллели проводились, главным образом, между образами "богатых скупцов", урезавших себя во всем необходимом и трясущихся над своими сундуками.<sup>16</sup>

С пушкинским "Скупым рыцарем" новеллу Достоевского сближает и наличие пары: старый купец и "молодой расточитель" (Зиновий Прокофьевич). Определенная спроецированность Зиновия Прокофьевича на сына барона, Альбера, проявляется в целом ряде деталей: Зиновий Прокофьевич имел "непременную целью попасть в высшее общество" (I, 24I), "перейти в гусарские юнкера" (I, 243) (ср. желание Альбера быть при герцогском дворе, участвовать в турнирах наравне с прочими рыцарями); господин Прохарчин предсказывает Зиновию Прокофьевичу, что тот ни за что не попадет в высшее общество (ср. с упорным сопротивлением барона стремлению Альбера); Прохарчин упоминает портного, которому Зиновий Прокофьевич должен за платье и который "непременно прибудет за то, что мальчишка не платит" (I, 243), (ср.: "И платье нужно мне и т.д." (Сцена I)).

Не случайно именно Зиновий Прокофьевич, "увлеченный своим молодостью, обнаружил весьма неприличную и грубую мысль, что Семен Иванович, вероятно, таит и откладывает в свой сундук, чтоб оставить потомкам" (I, 243). Наконец, Прохарчин предсказывает, что "придет Зиновий Прокофьевич и скажет: "Дай, добрый человек, Семен Иванович, хлеба!" — так не даст Семен Иванович хлеба и не посмотрит на буйного человека Зиновия Прокофьевича <...>" (I, 244), (ср. с бароном, держащим своего сына, "как мышь, рожденную в подполье", и говорящим о сыне: "Он молодость свою проводит в буйстве, В пороках низких" (Сцена 3)), что, возможно, является еще одной реминисценцией из Евангелия (ср.: "Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень?" — Ев. от Матфея, гл. VII, 9), правда, опосредованно, через "Скупого рыцаря", в котором именно отец сыну отказывает в "куске хлеба".

Сравнение ключа и замка с ножом и жертвой, высказанное бароном, своеобразно "реализуется в новелле Достоевского: "настоящим ключом" к богатствам Прохарчина явился "хозяйский кухонный нож, которым взрезан был тюфяк" (I, 260).

"Пушкинская тема" в "Господине Прохарчине" не ограничивается его явной проекцией на "Скупого рыцаря", проявляясь и в определенной реминисценции из "Евгения Онегина" — в противопоставлении "нуля" и Наполеона Марком Ивановичем в его споре с Прохарчиным: "Кто вы? что вы? Нуль, сударь, блин круглый, вот что!" (I, 255); "Что вы, один, что ли, на свете? для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой? что вы? кто вы? Наполеон вы, а? Наполеон или нет?! Говорите же сударь, Наполеон или нет? ..." (I, 257).<sup>17</sup>

Возможно, мотив "наполеонизма" в "Господине Прохарчине" ярче проступает сквозь призму более поздних произведений Достоевского — "Игрок", "Преступление и наказание" и "Подросток", — но предпосылки для такого прочтения новеллы имеются и в самом ее тексте. Парадоксальное сопоставление запуганного чиновника с Наполеоном, мотивированное раздражением Марка Ивановича, пытавшегося "поставить на место" Прохарчина, затем как бы подтверждается двусмысленной репликой рассказчика, описывающего реакцию героя на вопрос о том, является ли он Наполеоном: "Не то чтоб устыдился взять на себя такую ответственность — нет <...>" (там же). Наконец, среди накопленных Семеном Ивановичем денег был обнаружен наполеондор — деталь, как бы связывающая две темы: тему



бессмысленного накопительства и тему "господства над миром".

Таким образом, новелла Достоевского пронизана аллюзиями и реминисценциями из самых разных источников (начиная Библией и кончая заметкой под названием "Необыкновенная скупость", помещенной в 129 номере "Северной пчелы" за 1844 г.<sup>18</sup>), благодаря чему образ героя превращается в гротескную многоликую и одновременно безликую фигуру, пародийно спроецированную на столь различных литературных и исторических героев. Перефразируя слова Пушкина, противопоставившего скупого у Мольера и Шекспира, можно сказать, что у Достоевского скупой не только скупой, но и "маленький человек" (или Акакий Акакиевич), не только Наполеон, но и "тварь дрожащая", не только Антихрист (Нерон), но и герой жития.

Благодаря характерной манере рассказчика выражаться витиевато (не называя вещи своими именами во имя "соблюдения благопристойности"), говорить зкивоками, недоговаривать, — не только облик главного героя, но и фигуры второстепенных героев новеллы вырисовываются на фоне подтекста, "домысливаются" читателем. Причем, простодушно-серьезное повествование о "сниженном предметном ряде" (термин В.В. Виноградова) создает комический эффект, усиленный мнимой непреднамеренностью использования самого приема иронии. Таковы упоминания о характере взаимоотношений хозяйки с ее двумя "фаворитами", о ее "почтенности" и "особенной склонности к скромной пище и кофею". Отзывы "рассказчика" об уме, начитанности и "прекрасном и цветистом слоге" Марка Ивановича (которые в определенном смысле можно назвать автореминисценцией<sup>19</sup>), не соответствуют ни описываемому впоследствии поведению Марка Ивановича, ни "образчикам" его слога, данным в его спорах с главным героем.

Передавая своими словами историю Зимовейкина о его служебных "перемещениях", рассказчик отмечает, что в "преобразовавшийся новый штат чиновников его не приняли, сколько по прямой неспособности к служебному делу, столько по причине способности к одному другому, совершенно постороннему делу <...>" (I, 247). Столь же серьезно, как бы не замечая комического контраста между двумя фразами, "рассказчик" описывает появление Зимовейкина у постели Семена Ивановича: "Видно было, что Зимовейкин провел ночь в бдении и в каких-то важных трудах. Правая сторона лица его была чем-то заклеена; опухшие веки были влажны от гноившихся глаз; фрак и все платье было изорвано, причем вся левая сторона

одеяния была как будто опрыскана чем-то крайне дурным, может быть грязью из какой-нибудь лужи." (I, 254). Не говоря прямо о лени и сонливости Авдотьи-работницы, "рассказчик" мимоходом отмечает: "<...> уже Авдотьи-работница почти совсем выпалась и два раза собиралась встать, дрова таскать, печку топить <...>".<sup>20</sup> Наконец в финале новеллы, после "разоблачения" мнимой нищеты главного героя, столь же неопределенно и туманно намечается тема "второго Прохарчина" - в упоминании поспешного ухода с квартиры Кантарева-раввочинца.

Новелла "Господин Прохарчин" во многом построена по принципу "новеллы тайн": неожиданный финал заставляет читателя "пересмотреть" сложившийся у него образ главного героя, ретроспективно оценивая его поступки и мотивы; герой таинственно исчезает и столь же таинственно появляется, причина его смерти остается невыясненной; рассеяние по всей новелле намеки на "заветный сундук" Прохарчина оказываются "ложным приемом", т.к. деньги были спрятаны в тюфяке.<sup>21</sup> Вместе с тем, в тексте имеются и намеки на "истинное положение дела",<sup>22</sup> начиная указанием на то, что герой вовсе не был таким бедняком, каким казался, и кончая неоднократными упоминаниями тюфяка, оказавшегося истинным местом сокрытия "сокровищ".<sup>23</sup> Вопреки рассуждениям рассказчика о смерти, "срывающей завесу со всех тайн", атмосфера загадочности, окутывающая главного героя, не рассеивается и после обнаружения "истинного лица" героя, лица "тертого капиталиста" - поскольку финальная сцена рисует подмигивающую гримасу мертвого героя, который, "казалось", задает вопрос о том, что будет, если он не умер. "Посмертный монолог" героя (учитывая также предшествующие ему детали, как слова хозяйки о "земном житии" героя, многозначительное "может быть" в сообщении рассказчика о смерти героя, а также мотивировка поведения мертвого тела намерениями живого человека в сцене поисков денег<sup>24</sup>) вводит в новеллу элемент "загробной" фантастики, сближая произведение с финалом "Шинели" и, особенно, с "Пиковой дамой" Пушкина.<sup>25</sup>

Таким образом, скрытое в заглавии противоречие как бы предвосхищающее раскрытие "двуликости" героя (бедняк - богач, "тварь дрожащая" - Наполеон, косноязыкий тугодум - пророк и мудрец), проявляется и в финальном мотиве "живого трупа". Причем, реалистическая мотивировка фантастического монолога мертвеца, отраженная в словах "как будто слышалось", соседствует с характерным для манеры "биографа" ко-

мически-серьезным описанием "выражения лица" мертвеца - описанием, которое, благодаря определенности двусмысленности, предоставляет возможность двойного прочтения: либо герой после смерти действительно как-то "проявлял себя", либо это только представлялось окружающим (или "биографу"): "Впрочем, Семен Иванович смотрел скорее как старый самолюбец и вор-воробей. Он теперь притихнул, казалось, совсем притаился, как будто и не он виноват, как будто не он пускался на шутки, чтоб надуть и провести всех добрых людей, без стыда и без совести, неприличнейшим образом. Он теперь уже не слушал плача и рыданий осиротевшей и разобитой хозяйки своей. Напротив, как опытный, тертый капиталист, который и в гробу не желал бы потерять минуты в бездействии, казалось, весь был предан каким-то спекулятивным расчетам. В лице его появилась какая-то глубокая дума, <...>" (I, 262).

Нечеткая модальность повествования (остающийся открытым вопрос об адекватности изображаемого действительности, реально происшедшим событиям) вызвана не только особенностями сказовой манеры "биографа", маскирующего абсурдность излагаемой ситуации нагромождением посторонних деталей, якобы подтверждающих достоверность сообщения, - но и тем фактом, что "биограф", казалось бы солидаризующийся в характеристике героев и в освещении событий с мнением персонажей-очевидцев, - последующим изложением фактов как бы опровергает справедливость предыдущих утверждений.<sup>26</sup>

Такая особенность сюжетного построения при внешней завершенности и "исчерпанности" фабулы позволяет воспринимать прямо противоположные трактовки образа героя как равновероятные.<sup>27</sup>

Таким образом, новелла построена на совмещении двух противоположных тенденций, одной из которых является стремление к "срыванию всех завес", обнаружению тайны главного героя, а другой - усугубление таинственности героя путем контаминации противоречивых деталей в описании его характера и поведения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

I Правомерность использования термина "новелла" по отношению к "Господину Прохарчину" подтверждается наличием в этом произведении системы признаков, традиционно выделяемых исследователями в качестве основных жанрообразующих признаков новеллы, а именно: сюжетность, малый размер, сюжетное ударе-

ние в конце, построение сюжета на основе какого-нибудь противоречия, ошибки, контраста (Эйхенбаум), "фикция действительности" вымышленного рассказа, достигаемая ссылками на свидетельство рассказчика, установка на сказовую форму произведения. (Подробнее о новелле Достоевского см.: А в - р а м е ц И. А. Комическая новелла Достоевского // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1987. - Вып. 748. С. 80-92).

<sup>2</sup> Т о п о р о в В. Н. "Господин Прохарчин": К анализу петербургской повести Достоевского // Bibliotheca Slavica Hierosolymitana. - Jerusalem, 1982. P. 7-8.

2а Там же. - С. 17.

<sup>3</sup> "Этимология" фамилии героя неоднократно обыгрывается в тексте новеллы - см. подробное описание экономии героя на обедах и на чае, сообщение его о жаловании своем, на которое "и корму не купишь", а также такие каламбуры, как: <...> ибо господин Прохарчин далеко не был так скуден, как сам иногда уверял, чтоб даже харчей не иметь постоянных и сытных" (I, 242); <...> воздать, что следует ха харчи и постоя хозяйке своей <...>" (I, 249); "<...> держи ты младого меня на своих харчах" (I, 262); "<...> Прохарчин, прохарчинский ты человек!" (I, 254). (Цит. по изданию: Д о с т о е в с к и й Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1988. Первая цифра в скобках указывает том, вторая - страницу) Ср.: "Путь накопления, который избирает Прохарчин, это <...> постоянное урезывание своих потребностей, прежде всего экономия в еде. Отсюда и фамилия "Прохарчин", от народного "прохарчиться" - истратиться на харчи, проесться <...>" (Н е з а е в а В. С. Ранний Достоевский. 1821-1849. М., 1979. С. 164).

<sup>4</sup> За исключением трех случаев простого упоминания фамилии героя, представляющих собой несобственно-прямую речь (мнение Марка Ивановича о Прохарчине), а также двух цитат из речи Зимовейкина, в которых отсутствие слова "господин" как бы компенсируется прибавлением к фамилии героя еще более не соответствующего ни фамилии, ни самому герою определения "мудрец": "<...> Сенька, Прохарчин-мудрец <...> брат-мудрец, Прохарчин <...>" (I, 254).

<sup>5</sup> Как отмечает В.Н. Топоров, "именование Прохарчина в рассказе господином назойливо и нарочито: рассказчик как бы дал себе зарок быть безукоризненно официальным, в любых обстоятельствах соблюдать этикет и тем самым заранее оградить



себя от возможных упреков в необъективности. Мнимость определения Прохарчина как господина, несоответствие "титула" человеку, его носящему и самоопределяющему себя вовсе не как господина, особенно очевидны в контекстах, где изображается мизерность, неблагообразие Прохарчина <...> Вместе с тем следует помнить, что никто из сожителей Прохарчина (кроме Океанова и то однажды, см. стр. 259) не называется господином. Господином с явной иронией называет рассказчик Зимовейкина <...>, что, конечно, сильно дискредитирует употребление этого слова и в других случаях" (Т о п о р о в В. Н. Указ. соч. С. 41).

5<sup>a</sup> Ср.: Там же. С. 17.

6 Не случайно "биограф", передавая показание хозяйки, говорит о "земном житии" героя. (Все подчеркивания в цитатах из новеллы сделаны мною - И.А.)

7 Ср. в "Честном воре": "Десять лет прожив глухарем, я, конечно, привык к уединению. Но десять, пятнадцать лет, а может быть, и более такого же уединения, с такой же Аграфеной, в той же холостой квартире, - конечно, довольно бесцветная перспектива!" (2, 83, а также в "Белых ночах": "<...> передо мной мелькнула так неприветливо и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким, с той же Матреной, которая нисколько не поумнела за все эти годы" (2, 141). Помимо самой цифры "пятнадцать", повторяется не только ситуация уединения, разделяемого лишь кухаркой, служанкой или хозяйкой угла, но и отдельные слова: "перспектива", "глухое" и "глухарем". Характерно, что герой "Белых ночей", развивая тему "опасного мечтательства", характеризует жизнь обитателей одиноких углов таким образом, что эта характеристика, с одной стороны, соотносится с судьбой Прохарчина, а с другой - с судьбой Раскольников: "Вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого" (2, 112).

8 Как отметил К.К. Истомина, "человек без амбиции (Прохарчин) говорит уже таким языком, который знает только современная психиатрия (вербигерация)". (И с т о м и н К. К. Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 32).

<sup>9</sup> Ср. также: "<...> все наконец увидели ясно, что посев был хорош, что все, что ни вздумалось сеять, сторицею возшло, что почва была благодатная и что Семену Ивановичу удалось отрабатывать в их компании свою голову на славу и на самый безвозвратный манер" (I, 255) – возможная реминисценция из евангельской притчи о сеятеле и семени: "И иное упало на добрую землю и дало плод, который взошел и вырос, и принесло иное тридцать, иное шестьдесят и иное сто" (Ев. от Марка, IV). Следует отметить также, что в данном случае обыгрывается и само имя героя – Семен. Как полагает В.Н. Топоров, "само имя героя – Семен Иванович – допускает некоторые мифологические ассоциации". (Указ. соч. С. 72).

<sup>10</sup> О реминисценциях из "Носа" и "Шинели" см. также: Т о п о р о в В. Н. Указ. соч. С. 75–76.

<sup>11</sup> Ср.: "То здесь, то там разбросаны явные и более косвенные переклички с отдельными местами из "Мертвых душ". Сюда нужно отнести "плюшкинскую" тему в целом, совпадение в ключевых словах ("дрызг", хлам, дрянь, ветошь и т.п.), связанных с этой темой; пожелание Прохарчина, чтобы Зиновию Прокофьевичу отрубили ногу и надели деревяшку, и постом началось бы его мытарство, в сопоставлении с историей капитана Копейкина (стоит напомнить, что Зиновий Прокофьевич стремится попасть в гусарские юнкера); мотив "пострадал за правду" (Зимовейкин и Чичиков); фразеология ("устремив... полные ожидания лица", стр. 252) и т.п." Т а м ж е.

<sup>12</sup> См.: Л о т м а н Ю. М. Повесть о капитане Копейкине: реконструкция замысла и идейно-композиционная функция // Труды по знаковым системам. Тарту, 1978. Т. II. С. 40.

<sup>13</sup> Ср.: "Можно полагать, что урок, преподанный историей Семена Ивановича, полнее всего был усвоен именно Океановым". – Т о п о р о в В. Н. Указ. соч. С. 42. Сн. 77.

<sup>14</sup> Об этой "рифме ситуаций" см.: Т у н и м а н о в В. А. Некоторые особенности повествования в "Господине Прохарчине" Ф.М. Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 205; а также: Т о п о р о в В. Н. Указ. соч. С. 61. Сн. 104.

<sup>15</sup> См.: напр.: Б е м А. Л. У истоков творчества Достоевского // О Достоевском. Прага, 1936. Т. 3. С. 41–45.

<sup>16</sup> Здесь кончается аналогия с пушкинским "скупым", поскольку

тот факт, что Прохарчин оберегал свой сундук, "как зеницу ока", оказался "ложным приемом", — в сундуке денег не оказалось. Кроме того, как справедливо отмечает В.Н. Топоров, "в отличие от Скупого рыцаря у Прохарчина н е т и д е й относительно денег или власти, которую они дают над ними". (Указ. соч. С. 54.)

17 Ср. в "Евгении Онегине":

"Все предрассудки истребя,  
Мы почитаем всех нулями,  
А единицами — себя.  
Мы все глядим в Наполеоны  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно. (Гл. II, строфа XIV)

18 См. об этом источнике новеллы: Н е ч а е в а В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849. М., 1979. С. 164–166.

19 Ср. восторженные отзывы Макара Девушкина о начитанности, уме и "сочинительстве" Ратазиева: "Перо такое бойкое и слогу пропасть <...> Прелесть такая, цветы, просто цветы; со всякой страницы букет вяжи!" (I, 51); "<...> без малейшего вольнодумства и либеральных мыслей" (I, 53); "Писано цветисто, отрывисто, с фигурами, разные мысли есть" (I, 56) и т.п.

20 Приведенная цитата взята из периода, представляющего собой возможную аллюзию на гоголевскую "Шинель" (имеется в виду известный период, построенный, согласно определению Б.М. Эйхенбаума, на приеме ритмического нарастания: "Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское небо <...>"): "Уже в ожидании Марк Иванович прометал и проставил полмесячное жалованье Преполовенке и Кантареву-жильцам; уже весь нос покраснел и вспух у Океанова за игрой в носки и в три листика; уже Авдотья-работница <...> и весь до нитки промок Зиновий Прокофьевич, поминутно выбегая во двор наведываться о Семене Ивановиче; но не явилось еще никого — ни Семена Ивановича, ни попрошайки-пьянчужки" (I, 248).

21 Как указывал В.Б. Шкловский, "в романе тайн ружье, висящее на стене, не стреляет, стреляет другое ружье". (Ш к л о в с к и й В. Б. Новелла тайн. — В его кн.: О теории прозы. М.-Л., 1925. С. 100.)

22 См. у Шкловского: "Такие намеки, дающие предупреждения разгладки и делающие ее более правдоподобной тогда, когда

она появляется, довольно часто в романах тайн". (Там же. С. 98).

23 См., напр.: "Когда же Семен Иванович, помещаясь на постель, ощупал собою золовку и упер ноги в свой заветный сундук, то вскрикнул благим матом, уселся почти на корячки и, весь дрожа и трепеща, загреб и заместил сколько мог руками и телом пространства на своей кровати, тогда как, трепещущим, но странно-решительным взором окидывая присутствующих, казалось, изыскал, что скорее умрет, чем уступит кому-нибудь хоть сотую капельку из бедной своей благодости..." (I, 248-249); "<...> притих, молчал и крепился, приплюснув себя к постели своей <...>" (I, 249); "Тут он увидел, что горит, <...> что горит его кровать, подушка, одеяло, сундук и, наконец, его драгоценный тюфяк. Семен Иванович вскочил, вцепился в тюфяк и побежал, волоча его за собою" (I, 251).

24 См.: "Один только Семен Иванович сохранил вполне свое хладнокровие, смирно лежал на кровати и, казалось, совсем не предчувствовал своего разорения. <...> Семен Иванович, зная учтивость, сначала уступил немножко места, скатившись на бочок, спиной к искателям; потом, при втором толчке, поместился ничком, наконец еще уступил, и так как недоставало последней боковой доски в кровати, то вдруг совсем неожиданно бултыхнулся вниз головою, оставив на вид только две костлявые, худые, синие ноги, торчавшие кверху, как два сучка обгоревшего дерева. Так как господин Прохарчин уже второй раз в это утро наведывался под свою кровать, то немедленно возбудил подозрение" и т.д. (I, 260). Мрачный юмор, "макабральный" юмор этой сцены, как бы иллюстрирующий высказывание Достоевского: "Трагическое так же смешно, как и комическое" (Неизданный Достоевский // Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 263), предвосхищает характерную особенность "фантастического рассказа" "Бобок". Как отмечает В.Н. Топоров, "<...> Господин Прохарчин объединяется с марионеточным театром обыгрыванием оппозиции ж и з н ь - с м е р т ь (живой-мертвый), члены которой обладают способностью к взаимопроникновению. Бобок разовьет эту тему как основу своего содержания". (Т о п о р о в В.Н. Указ. соч. С. 26-27. Сн. 51.)

25 Ср.: "Пушкинский пласт, на значение которого недавно специально указывалось (пожар, пугачевские ассоциации, ср. у В.А. Туниманова), вероятно, несколько преувеличен. Но его



конкретные отражения неожиданны и интересны. Пока из наиболее достоверных примеров указывалось только описание покойного Прохарчина: "Правый глазок его был как-то плутовски прищурен; казалось, Семен Иванович хотел что-то сказать, что-то сообщить весьма нужное..." (стр. 262-263), соотносимое с описанием мертвой графини: "В эту минуту ему показалось, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом" (Пиковая дама)" (Там же. С. 77).

26 Так, например, утверждение о том, что главным недостатком героя является "недостаток собственного своего воображения", опровергается как поведением и речами Прохарчина на протяжении всей новеллы, так и, если не самой смертью героя, то приведшей к смерти болезнью, спровоцированной и ускоренной как раз "избытком" воображения.

27 Как указывает Н.В. Павлович, "<...> значение оксюморона, кроме признаков-альтернантов, содержит в неявном виде указание на сам факт альтернации, т.е. модальность, указывающую на совмещение в одном высказывании двух точек зрения на одно и то же явление. Такую модальность можно назвать рефлексивной, или диалоговой. <...> Оксюморон может иметь только модальный смысл, обозначая абсурдность некоторой другой точки зрения на ту ситуацию, которую со своей точки зрения оценивает сам говорящий <...> Такой смысл оксюморона часто имеют в фольклоре, в пародиях, где на абсурдность ситуации указывает контекст, не только не разрешающий противоречие, но усугубляющий его нагромождением других противоречий, которые также не получают разрешения" (Павлович Н. В. Поэтика оксюморона // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 246-247).

ИСТОЧНИКИ ОБРАЗА "БОЖЬЕЙ МАТЕРИ ВСЕХ СКОРБЯЩИХ  
РАДОСТИ" В РОМАНЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО "ПЕТР И АЛЕКСЕЙ"

Г.М. ПОНОМАРЕВА

Уже неоднократно отмечалось, что роман Д.С. Мережковского "Петр и Алексей" стоит на грани художественного произведения и исторического документа.<sup>1</sup> Именно поэтому одна из первоочередных задач исследователя — определить те источники в документальной литературе XVIII века и исследовательской литературе, посвященной петровской эпохе, которыми пользовался Мережковский при написании романа. Цель нашей работы — выявить исторические источники, связанные с иконой "Божьей матери всех скорбящих радости."

В главе "Петербургская Венера" кощунственное разоблачение чудотворной иконы совершается не сразу. Завязкой служит рассказ типографского мастера Михаила Аврамова об осквернении Федосием Яновским, царским духовником и архимандритом Александро-Невской Лавры, чудотворной иконы Богородицы. По словам Аврамова, Яновский "с чудотворной иконы Богородицы Казанской венец ободрал: "ризничий, дай нож!" кричал и резал проволоку, и золотую цату рвал чеканной работы, и клал себе в карман при всех нагло. И с плачем все зрящие дивились такому похабству".<sup>2</sup> Этот рассказ имеет два источника. Оба варианта его приведены в книге историка русской церкви И.А. Чистовича "Феофан Прокопович и его время". В "Приложении" книги помещено "Объявление казанского митрополита Сильвестра Холмского о Феодосии. "Сильвестр сообщает, что Яновский "в Москве в 723 году, на память великого святителя Алексея митрополита в чуде монастыре во время литургии, в алтаре кричал бешеным своим голосом: "ризничий чудовский, принеси ко мне Алексея чудотворца образ, который носят в крестном хождении." И паки он же кричал нелепым голосом: "ризничий, подай нож и, взяв нож, святителя упомянутый образ положи на лавку, с гневом говорил хульные слова: "некто де безумный золотой сей оклад приложил; и резал проволоку, едва смог, однако развращенный, он желаемое получил, золотую цату оторвал чеканной работы и положил себе в карман нагло при всех и о том дерзновении с плачем все зрящие удивились его похабству".<sup>3</sup> В вышеупомянутой работе Чистовича также приведена "Челобитная" Аврамова императрице Елизавете. В ней Аврамов указывает, что

написал Государю челобитную, когда "беснувший ерисиарх Феодос в приходской церкви чудотворный образ пречистой Богородицы, именуемой Казанской, с явным обругав поношением, ободрал с него венец, и прочее богатое украшение и привесы, возил оный образ с собою с самым ругательством".<sup>4</sup>

Речь идет, таким образом, о двух разных иконах. Мережковский выбирает вариант Аврамова "образ Казанской Богородицы", чтобы соотнести его с иконой "Божьей матери всех скорбящих радости", но добавляет к нему историю Сильвестра о требовании Феодосием ножа у ризничего. Мережковский пишет, что Феодосия Яновского "многие подозревали в "люторстве", в тайном замысле упразднить почитание икон".<sup>5</sup> Эпизод с ножом и осквернение Яновским иконы Богородицы при упоминании о его "люторстве" — это еще и неявная отсылка к легенде о Лютере, уколотив мечом икону Сабавдийской Богородицы. Из иконы течет кровь. Но Лютер для русских петровской эпохи — это одновременно и дьявол, антихрист. Фрейлен Арнгейм записывает в своем "Дневнике": "Лютеране для них немногим лучше дьявола".<sup>6</sup> Петр, оскверняющий чудотворную икону, совершает люторский поступок и следовательно ведет себя как антихрист.

Теперь мы попытаемся ответить на вопрос: имеет ли эпизод, связанный с разоблачением чудотворной иконы, какую-то историческую основу. В главе "Петербургская Венера" Федоска Яновский рассказывает Петру как "в одной церкви на петербургской стороне объявилась икона Божьей Матери, которая источала слезы, предрекая будто, великие бедствия и даже конечное разорение новому городу. Петр, услышав об этом от Федоски, немедленно поехал в ту церковь, осмотрел икону и обнаружил обман".<sup>7</sup> Похожую историю мы находим в "Деяниях Петра Великого" И.И. Голикова. В 1720 г. Петр уезжает на Ладожский канал. Во время отсутствия царя "вдруг разнесся слух, что в одной церкви и именно Троицкой на Петербургской стороне большой образ Богоматери проливает слезы. Народ начал в великом множестве туда собираться. Суеверие приплело к сему опасное толкование, что Мать Божия недовольна сего страню, и слезами своими возвещает великое несчастье новому городу, а, может быть, и всему государству".<sup>8</sup> Далее, по Голикову, в церковь отправляется граф Головкин, но он не может справиться с толпой и отправляет гонца к государю. Царь поспешно возвращается в Петербург, осматривает образ и просит отнести его во дворец. Проницательный царь открывает источник слез. "В доске, против глаз у образа, сделаны были

ямки, в которых положено было несколько густого деревянного масла, и которые закрывались задним переключением.<sup>9</sup> Масло нагревалось от свеч, стоящих перед образом, и начинало таять. У Мережковского Петр, демонстрируя гостям разоблаченную икону, показывает другую хитроумную механику. Он снимает ризу с образа, отвинчивает "новые медные винтики, которыми прикреплялась к исподней стороне иконы тоже новая липовая дощечка; посередине вставлена была в нее другая, меньшая; она свободно ходила на пружинке, уступая и вдавливаясь под самым легким нажимом руки. Сняв обе дощечки, он показал две лунки или ямочки, выдолбленные в дереве против глаз Богоматери. Греческие губочки, напитанные водой, клались в эти лунки, и вода просачивалась сквозь едва заметные просверленные в глазах дырочки, образуя капли, похожие на слезы."<sup>10</sup> Но и эти губочки не являются изобретением Мережковского. Просто писатель соединил две истории о плачущих чудотворных иконах. Второй рассказ мы находим в "Анекдотах" того же Голикова. Петр заезжает в Иверский монастырь. Царь, разговаривая с архимандритом, замечает, что ему знакомо лицо монаха. Петр спрашивает: "Не был ли тот мирянином в Москве?" Петр говорит с архимандритом наедине. Тот признается, что жил в Москве затворником перед папертью церкви Василия Блаженного. Царь задает вопрос: "Тот ли он человек, который заставлял плакать образ Богоматери?" Петр заставляет архимандрита при всех рассказать о своем коварстве. Монах признается, что он, выменяв "образ Знамения Пресвятыя Богородицы, на задней оной стороне, против самых глаз сделав две лунки, клал в оные греческие губки, напитанные водою, и бил сторону искусно китайкою, так что обману приметить было не можно; в глазах же глаз проколол булавою не приметные две скважины, и когда приходили к образу люди, то я обеими руками держа его, большими перстами подавливал те места, под коими лежали губки оные, и из глаз сквозь скважины те катились водяные капельки".<sup>11</sup> Случай с иконой, описанный Голиковым, происходит в Москве, а не в Петербурге, относясь ко времени детства Петра. Но Мережковский отмечает эти неувязки, используя лишь понравившуюся ему деталь.

Но, конструируя свой образ "Божьей матери всех скорбящих радости", Мережковский не ограничивается сведениями о ложных чудотворных иконах, почерпнутых у Голикова. Икона, найденная в Троицкой церкви, и образ, который видит царевич Алексей в Летнем саду, не тождественны друг другу. "Икона



была древняя. Лик темный, почти черный; только большие, скорбные, будто немного припухшие от слез глаза, смотрели как живые. Царевич с детства любил и чтит этот образ - Божьей Матери Всех Скорбящих Радости".<sup>12</sup> Икона Божьей матери всех скорбящих радости считалась чудотворной с 1688 г. Вначале она находилась в Москве в храме Преображения, на Ордынке, а затем была перевезена в Петербург и поставлена в домовую церкви Натальи Алексеевны (по другим сведениям с нее был снят список).<sup>13</sup> У этой церкви и находился дворец царевича Алексея. Икона как московская оказывается связанной с детством царевича Алексея. Он мог видеть ее в церкви Преображения. Назовем и вторую причину, которая привлекала внимание писателя именно к этой иконе. Сохранилось описание образа, сделанное священником Скорбященской церкви Е. Бенескриптовым. Он указывает, что на иконописца повлияли апокалиптические образы. "Изображая Богоматерь, благочестивый, к сожалению, неизвестный художник, в отличие от других ее изображений, приметно держался виденного тайнозрителем Св. Иоанном Богословом являвшегося на небеси знамения жены облеченной в солнце, у которой луна под ногами и на главе ее венец от звезд двоя на десять" (Апок. 12.1).<sup>14</sup> Апокалиптический образ Богоматери для Мережковского - это последнее изображение Богоматери в конце мира (тема конца мира - одна из основных в "Петре и Алексее"). Позднее в книге "Египет и Вавилон. Тайна трех" Мережковский будет писать о соединении всех шумеро-вавилонских богинь "в одну Istar-Mami-"Матерь богов и людей", "Всема-терь".<sup>15</sup> Древнейшее изваяние этой матери - мать, кормящая грудью младенца. "Везде - все та же Матерь с младенцем. Это в начале мира, а в конце: "Жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, а на главе венец из двенадцати звезд. Она имела в чреве" и "родила Младенца" (Откр. XII, 1-13). И на вавилонских печатях цилиндрах Им-тар-Мами, нагая, облеченная в солнце, как в ризу, с лунным серпом и звездами".<sup>16</sup> В этой книге Мережковский задумывается над вопросами, волновавшими его еще в период написания трилогии. "Праведен ли суд божий над "вавилонскою блудницей?" Праведен. Ибо наша "великая цивилизация" великая Проститутка - воистину "растлила землю" (Откр. XIX, 2). Весь вопрос о том, действительно ли та, которой поклонялась вся языческая Отчая древность, под именем Изиды - Иштар - Ас-тарты - Анагиты - Кибелы - Деметры, есть блудница".<sup>17</sup> Далее Мережковский пишет о близости молитвы, обращенной к богине

Иштар, к христианским службам, посвященным Деве Марии. "В веках и народах произошло — страшно сказать — смешение Пречистой Девы Матери с "вавилонской блудницей", святого пола с проклятым и от этого смешения гибнет мир."<sup>18</sup>

К "вавилонской блуднице" можно отнести и Венеру. Мережковский, описывая статую Венеры, указывает на восточные корни ее культа. "То было изваяние Праксителя: Афродита Анадиомена — Пенорожденная, и Урания — Небесная, древняя финикийская Астарта, вавилонская Милитта, Праматерь сущего, великая Кормилица."<sup>19</sup> (курсив мой — Г.П.). Милитта — эпитет покровительницы города Вавилона Сарпанит — богини природы и плодородия. В храмах Милитты девушки обычно предавались иностранцам.

В книге "Наполеон" Мережковский считает, что образ христианской Божьей Матери просвечивает сквозь множество ликов языческих богинь: "Мать Изиды египетская, Иштар-Мами вавилонская, ханаанская Астарта, *Virgo Coelestis* карфагенская, Рея-Кибела малоазийская, греческая Деметра-Мать-Земля и Урания-Небесная Матерь, — под множеством имен, во множестве образов, — все она, Пречистая Дева Матерь."<sup>20</sup>

Обращение к позднему творчеству Мережковского позволяет понять, что в его представлении Венера и Богородица имеют общие черты, восходящие к древним языческим культам, поэтому и происходит их контаминация. Например, в романе "Леонардо да-Винчи" Джованни узнает лицо Матери Господа с картины Боттичелли на другой его картине "Рождение Венеры,"<sup>21</sup> которую сам писатель в статье "О символизме Дафниса и Хлои" назвал "сластолюбивой".<sup>22</sup>

Исследователями уже отмечалась связь мотива расколовшейся иконы с романом Ф.М. Достоевского.<sup>23</sup> В "Подростке" Версиков рассказывает пополам древнюю икону, завещанную ему Макаром Ивановичем Долгорукиным. В исследовании "Л. Толстой и Достоевский" Мережковский вспоминает этот эпизод, называя его "одной из глубочайших сцен Достоевского".<sup>24</sup> Приведем описание этого события в интерпретации Мережковского: "Дело происходит тотчас после похорон старца Макара Ивановича, который, умирая, завещал Версикову свою единственную драгоценность — древнюю чудотворную икону с изображением "двух святых", каких именно — Достоевский не говорит, но все действие получило бы особенно глубокое символическое значение, если бы мы предположили, что это был древней православный образ так называемого "Отечества" — Сына Божьего в

лоне Бога-Отца".<sup>25</sup> (Видимо, Мережковский имеет ввиду московскую икону "Отечество", изображающую Бога-Отца, который держит на коленях Бога-Сына. Она была написана в 1626 г. и находилась в Церкви Чуда Архистратига Михаила в Московском Чудовом монастыре).

"Отечество" содержит в себе важную как для "Подростка", так и для "Петра и Алексея" тему единосущности Отца и Сына. Но, видимо, для писателя важнее была противопоставленность и взаимосвязанность статуи Венеры и иконы Богоматери как символов язычества и христианства, а также, хотя и неявная, отсылка к идее Ф.М. Достоевского о переходе идеала Мадонны в содомский идеал.

Мы полагаем, что расколотая икона в "Петре и Алексее" символизирует отречение от религии (в данном случае православия), знаком которой является икона. В качестве иллюстрации приведем отрывок из романа Мережковского "Мессия". Действие происходит в древнем Египте. Мерира — великий жрец бога Атона на собрании заговорщиков, выступая против царя-реформатора Ахенатона и прославляемого им бога Атона, раскалывает пополам складень. "В глубине горницы был бронзовый жертвенник с деревянным складнем — изображением царя Ахенатона, приносящего жертву богу Солнца. Мерира подошел к нему, взял складень, ударил им об угол жертвенника так, что складень раскололся пополам и воскликнул: "Горе врагам твоим Господи! Тьмою покрыто жилище их, вся же земля во свете твоём; меркнет солнце тебя ненавидящих, и восходит солнце любящих. Ахенатону Уазира, богоотступнику, смерть!" Все повторили, соединив руку над жертвенником: "Смерть богоотступнику".<sup>26</sup>

Икона "Божьей матери всех скорбящих радости" была хорошо известна в кругу символистов. Она упоминается в повести А.М. Ремизова "Неумный бубен", а дочь В.В. Розанова вспоминает, что около 1912 г. ее больную мать: "Два раза по ее просьбе возили <...> к чудотворной иконе "Всех скорбящих радости". В последнем случае не очень понятно, о какой из двух икон с одноименным названием идет речь. Кроме старой чудотворной иконы, о которой мы упоминали выше, в конце XIX — начале XX века в Петербурге было широко распространено паломничество к иконе "Всех скорбящих радости", находившейся в часовне у Стекланного завода в окрестностях С-Петербурга. Небезынтересна история, сделавшая икону чудотворной. 23 июля 1888 г. в Петербурге и около города разразилась гроза. В часовню попала молния, опалившая другие иконы. Была разбита

кружка для сбора подаваний. Образ же "Всех скорбящих радости", прикрепленный в углу на снурке, спустился от удара на землю, но остался совершенно цел. Мережковский был коренным петербуржцем и, конечно, знал это сказание. Эпизод в Летнем саду, изображенный писателем, на первый взгляд имеет мало общего с легендой; в легенде икона остается невредимой, ее лик просветляется, а у Мережковского, напротив, раскалывается надвое. Нам кажется, что писатель все же использовал ряд деталей, изменив их значение. Событие как в том, так и другом случае происходит летом, во время грозы. Обе иконы падают из-за грозы (в первом случае от громового удара, а во втором — от неожиданного переполоха и страха, вызванного молнией).

Образ "Божьей матери всех скорбящих" появляется в романе Мережковского "Александр I" как образ России. Им клянутся будущие декабристы на собрании. Бестужев "растегнул мундир и начал снимать с шеи образ. Руки его так тряслись, что он долго не мог справиться. Стоявший рядом секретарь Иванов помог ему. Бестужев взглянул на темный лик в золотом окладе, лик Всех Скорбящих Матери. И вспомнилось ему лицо его старушки матери; вспомнилось, как она звала его к себе, умирая. Что-то подступило к горлу его, и он долго не мог говорить; наконец, произнес: "Клянусь ... Господи, Господи ... клянусь умереть за свободу! Хотел еще что-то сказать: "Россия Матерь ... Всех Скорбящих Матерь! ... — начал и не кончил, заплакал, перекрестился, поцеловал образ и передал его Иванову. Образ переходил из рук в руки и все клялись."<sup>28</sup>

Таким образом, создавая свой образ Божьей матери всех скорбящих радости Мережковский использует детали различных чудотворных икон. Эти детали, входя в структуру образа, не подвергаются сильной трансформации, поэтому их обнаружение не представляет большой трудности для исследователя, хотя поражает многочисленность использованных источников. Особое внимание писателем уделяется построению образа. Здесь мы можем согласиться с мнением Е. Лундберга. "Приобретений личного опыта <...> нет в книгах Мережковского. Они построены из кирпичиков, принадлежащих его предшественникам. Мережковский лишь сопоставляет и сортирует литературный материал, заставляя его служить своим целям."<sup>29</sup>



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Венгеров С.А. Мережковский // Энциклопедическ. словарь. Доп. том II. Комбух-Прусик. Спб., 1906. С. 172. Кипарский В. О языке петровской эпохи в романе "Петр и Алексей" Д.С. Мережковского // Scando-Slavica. Т. 21. С. 67.
- <sup>2</sup> Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Спб.-М.: Изд. Вольф, 1911. С. 19-20.
- <sup>3</sup> Чистович И.А. Феофан Прокопович и его время. Спб., 1868. С. 706.
- <sup>4</sup> Там же. С. 265-266.
- <sup>5</sup> Мережковский. Т. 4. С. 19.
- <sup>6</sup> Мережковский. Т. 4. С. 90.
- <sup>7</sup> Мережковский. Т. 4. С. 41.
- <sup>8</sup> Голиков И.И. Деяния Петра Великого. Т. 8. М., 1838. С. 66.
- <sup>9</sup> Там же. С. 67.
- <sup>10</sup> Мережковский. Т. 4. С. 42.
- <sup>11</sup> Голиков И.И. Деяния Петра Великого. Анекдоты касательно до Великого Государя. Т. 15. М., 1843. С. 25-26.
- <sup>12</sup> Мережковский. Т. 4. С. 42.
- <sup>13</sup> См.: Об иконе Богоматери — всех скорбящих радости в Москве на Ордмыке // Слава пресвятыя владычицы нашея Богородицы и приснодевы Марии, открывшаяся в явлениях чудотворных ея икон в России. Ч. 3. Отд. 3. М., 1853. С. 66.
- <sup>14</sup> Бенескриптов Е. Сказание о Святой чудотворной иконе Пресвятыя Богородицы Всех Скорбящих Радости. Спб., 1859. С. 10-11.
- <sup>15</sup> Мережковский Д. Тайна трех. Египет и Вавилон. Прага, 1925. С. 223.
- <sup>16</sup> Там же. С. 224-225.
- <sup>17</sup> Там же. С. 342.
- <sup>18</sup> Там же. С. 342.
- <sup>19</sup> Мережковский. Т. 4. С. 25.
- <sup>20</sup> Мережковский Д.С. Наполеон. Т. I. Наполеон-человек. Белград, 1929. С. 51-52.

- 21 Мережковский. Т. 2. С. 207.
- 22 См.: Мережковский Д.С. О символизме "Дафнис и Хлоя" // Лонгус. Дафнис и Хлоя. Пер. Д. Мережковского. Спб., 1896. С. 12.
- 23 См.: Минц З.Г. Безродный М.В. Данилевский А.А. "Петербургский текст" и русский символизм // Тр. по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 89.
- 24 Мережковский. Т. 9. С. 104.
- 25 Там же. С. 104.
- 26 Мережковский Д. Мессия. Т. II. Париж, б.г. С. 16.
- 27 См.: Воспоминания Татьяны Васильевны Розановой об отце - Василии Васильевиче Розанове и всей семье / Вступ. статья, публ. и прим. Л.А. Ильиной и М.М. Павловой // Русская литература, 1989, № 3. С. 225.
- 28 Мережковский Д. Александр Первый. Т. II. Спб-М.: Изд. Вольф. 1913. С. 230-231.
- 29 Лундберг Е. Мережковский и его новое христианство. Спб., 1914. С. 13.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ В НАЧАЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ. ПУТЬ ОТ  
"КРАСНОГО СМЕХА" К ПЬЕСЕ "КОРОЛЬ, ЗАКОН И СВОБОДА"

Бен Хеллман

"Хотя я в принципе против войны и смотрю на кровопролитие с ужасом, я приветствую войну с Германией как необходимость."

Леонид Андреев. Интервью газ. "Дейли Кроникл", (NYT 1914) сентябрь 1914 г.

В своей книге 1938 года "Мировая война и русская литература", Орест Цехновицер уделяет особое внимание Леониду Андрееву. Для него развитие Андреева наглядно иллюстрирует идеологический крах большей части русских писателей в связи с Первой мировой войной. Свою точку зрения Цехновицер поддерживает цитатой из письма Андреева к Горькому в 1911 г.: "Вид России печален, дела ее ничтожны или скверны, а где-то уже родится веселый зов к новой, тяжелой революционной работе." "Но Андреев пошел не на этот зов", — комментирует Цехновицер, — "а ренегатствовал в сторону самодержавия, — проделывал путь от "Красного смеха" к пьесе "Король, закон и свобода". (Цехновицер 1938:43).

Андреев сам во время войны не согласился бы с утверждением Цехновицера. Наоборот, он неоднократно пытался показать, что можно принять войну, оставаясь при этом верным мечтам о революционном преображении России и, в его случае, даже "Красному смеху". Обращаясь в сентябре к Ивану Шмелеву с приглашением участвовать в новом патриотическом журнале, Андреев объяснил свою поддержку войны следующими словами:

Для меня смысл настоящей войны необыкновенно велик и значителен свыше всякой меры. Это борьба демократии всего мира с цезаризмом и деспотией, представителем каковой является Германия. Если бы у нас наверху были умнее, они дрались бы с Вильгельмом против Франции и Англии; и наша реакционная пресса, обычно настроенная шовинистически и по всякому поводу готовая к войне, — и в этом разе уже начинает бить отбой, намекать о мире и прославлять Вильгельма. Они животом чувствуют, что разгром Германии будет разгромом всей европейской реакции и началом целого цикла европейских революций. Отсюда и то необыкновенное и многих смущающее явление, что антимилитаристы и пацифисты, Эрве и Кропоткин, стоят за войну до самого конца. Отсюда и я, автор "Красного смеха" (как никак!) также стою за войну.

(ЛН 1965:547).

Мысль, что существовала прямая связь между войной и революцией, Андреев высказал также в своем первом публичном комментарии по поводу возникшей войны. В интервью, данном английской газете "Дейли Кроникл" и перепечатанном в "Нью Йрк Таймсе" он, однако, выразился более осторожно, чем в личном письме: "Если Германия победит, будущее России станет темным и страшным. Реакционные тенденции России всегда были воспитанными и, в то же время, презираемыми Германией. Если Германия будет побеждена, Россия станет, в этом я уверен, на путь широкого политического и социального прогресса, на который сердце нации давно настроилось." (НУТ 1914).

Особенность этой позиции заключалась в том, что на первый взгляд она мало отличалась от официальной военной политики. В упомянутом интервью Андреев прямо призывал к лояльности в отношениях с властями: "Россия должна победить любой ценой, и в усилиях достигнуть победу народ и правительство должны быть совсем единодушными." (НУТ 1914). Не было повода раньше времени говорить вслух о надежде на революцию и демократические реформы в России вслед за войной.

Следовательно, тот Андреев, которого видела публика, был горячим и неутомимым патрисом. Среди русских апологетов войны четко выделялся его голос. В художественных произведениях и публицистике Андреев напоминал своим соотечественникам о бельгийской и сербской трагедиях, пугал зверствами немцев и восхищался доблестной русской армией. Осенью 1915 г., когда военная усталость уже дошла до русской интеллигенции, Андреев выступил с призывом "Пусть не молчат поэты!" и начал работать над романом "Иго войны", который был еще одной попыткой вызывать патриотические чувства.

Но в то же время Андреев явно страдал от своей двусмысленной ситуации, особенно обострившейся после его поступления в редакцию пресловутой газеты "Русская Воля" в конце 1916 года. Получив после Февральской революции возможность, наконец, говорить открыто, он спешил объяснить, почему он, "пацифист, автор "Красного Смеха", которым до сих пор (...) некоторые пользуются как орудием пропаганды мира — превратился в защитника войны" (Андреев 1985:22). Это было чистое недоразумение, писал Андреев, и в доказательство своей непоколебимой революционности и верности "Красному смеху", он ссылался на личную запись "Мое предсказание", сделанную в самом начале войны. Суть записи была, по Андрееву, такова:



Это только пишется "война", а называется революцией. В своем логическом развитии эта "война" приведет нас к свержению Романовых и закончится не обычным путем всех ранее бывших войн, а европейской революцией. В свою очередь эта европейская революция приведет к уничтожению милитаризма, т.е. постоянных армий и к созданию европейских соединенных штатов.

(Андреев 1985:21).

В основном это было повторением того, что уже говорилось в английском интервью и в письме к Шмелеву. Но в то же время запись воспроизводилась, как констатировал Ричард Дэвис, "с немалой дозой заднего ума" (Андреев 1985:7). Пытаясь доказать правильность своей поддержки войны и свою политическую дальновзорность, Андреев умалчивал о том, что его главное предположение на самом деле не сбылось. Февральская революция ведь была не следствием немецкого поражения на войне, а результатом слабости самой России. Эта разница скоро должна была оказаться роковой. Другая надежда, на которую Андреев теперь не захотел обратить внимания, заключалась в том, что в 1914 году в своем прогнозе о будущем он отнюдь не останавливался на пацифистской утопии демилитаризованной соединенной Европы, а предвидел еще одну мировую войну, на этот раз уже между расами (Андреев 1987:110).

Для нас важнее, однако, что Андреев в записи, как и в своем письме Шмелеву, односторонне истолковал тенденцию "Красного смеха". То же самое можно сказать, конечно, и о Цехновицере. "Красный смех" сам по себе не являлся антидержавным или революционным, а был именно пацифистским произведением. Толчком для его написания явилась русско-японская война, но у войны в повести нет национального или географического характера. Она изображается исключительно как "безумие и ужас", и всякая мысль о том, что с помощью войны можно добиться каких-то положительных результатов, противоположна духу повести. В "Красном смехе" война не имеет никаких политических, экономических или религиозных оправданий; более того — из-за общей абсурдности войны и трагического, неразрешимого конфликта между морально-этическими ценностями и требованиями войны, человеческий разум терпит полный крах.

"Красный смех" в свое время восприняли как ценный вклад в европейскую антивоенную борьбу. Андреев сам летом 1905 г. в финском интервью назвал себя пацифистом и подтвердил, что он своей повестью хотел бороться против всякой войны. У него была и своеобразная теория о том, каким образом именно сума-

существование может стать влиятельным фактором в этой борьбе:

Писатель объяснил свою точку зрения тем, что его ум, по крайней мере, не может постигнуть ничего разумного в том, что здоровые, чаще всего молодые, вполне нормальные люди собираются в одном месте, только чтобы систематически убивать друг друга! Он знает, что уже существует много таких людей, и со временем их будет еще больше, чей ум не может найти надежного объяснения систематическому истреблению своих близких. И чем больше сумасшедших война рождает, тем труднее будет вести войну.

(Burjam 1905).

Но путь от напрасных поисков "надежного объяснения" войны до психического краха, — может оказаться долгим. Писатель и врач Викентий Вересаев критиковал Андреева за то, что он в "Красном смехе" пренебрегал "самой страшной и самой спасительной особенностью человека — способностью ко всему привыкать" (Вересаев 1961:398). Однако Андреев писал, в первую очередь, о самом себе. Если Вересаев исходил из того, что он видел на театре военных действий, то Андреев, напротив, обобщал свои личные ночные переживания в московском рабочем кабинете. Своей переводчице он рассказывал о работе над "Красным смехом":

Представьте себе, какое огромное нервное напряжение я испытывал, когда писал "Красный смех". Иногда я думал, что сойду с ума, так как я иногда сознательно приводил себя к настоящим галлюцинациям, чтобы видеть все как можно яснее. "Красный смех" я закончил за две недели. Мне пришлось ускорить работу, иначе нервы не выдержали бы.

(Burjam 1905).

Интересно отметить, что Андреев сам, если верить его словам, действительно опять переживал такие же чувства, как и в 1904 году. В апреле 1918 г., когда уже не было ни возможности ни необходимости объясняться перед публикой и когда мечта о революции превратилась в кошмар, Андреев в дневнике радикально переоценил причины своей поддержки войны:

Начало душевной отраве положила война. Самое приятное ее мною, т.е. переведение ее из общечеловеческого в область "отечества" и политики, было вызвано, вероятно, простым инстинктом самосохранения; иначе война оставалась бы для меня только "красным смехом" и я неизбежно должен был бы в скором времени лишиться рассудка. Эта опасность: лишиться рассудка, существовала для меня во все время войны и временами ощущалась довольно-таки страшно; и боролся я с нею публицистикой <...>. Надо было жить и не спать!

(Андреев 1920:151-152).

От всей своей патриотической активности Андреев отделился психологическим объяснением: все это было лишь защитным механизмом, который помогал ему пережить войну психически. "Безумие и ужас" войны были загнаны в подсознание, в то время как выявиться быдо позволено только тому, что создавалось "правительственным воображением" (Андреев 1920:152). Теория любопытна и, если вспомнить "Красных смех", даже допустима. Но одновременно надо отметить, что ни в опубликованных произведениях, ни в письмах военных лет нельзя найти каких-либо следов того "темного и ужасного", которое, по Андрееву, все время действовало в "подвале" его сознания. Как и свою революционность, Андреев сумел тщательно скрыть свой страх перед событиями.

Зато слова Андреева о пути от "Красного смеха" к пьесе "Король, закон и свобода", кажутся нам бесспорными. Если в 1904 году война виделась ему как общечеловеческая трагедия, то в 1914 году он смотрел на нее через призму отечества и политики. Оценивая этот сдвиг, Андреев сам впоследствии пытался умять глубину и серьезность своей деятельности во время войны, и в доказательство поверхностности своего "военного" творчества, он приводил два главных произведения этих лет, — "Король, закон и свобода" и "Иго войны". Они слабые, писал Андреев в дневнике, потому что они "по существу представляют собою плохенькую публицистику" (Андреев 1920:152).

Критики писали о пьесе "Король, закон и свобода" как о слабой публицистике сразу после московской премьеры в 1914 году. Бельгийская трагедия глубоко потрясла Андреева; оборонительной борьбе бельгийцев против немецких оккупантов он посвятил несколько страстных статей и художественных произведений (1). В этом контексте рассматривали и "Король, закон и свободу", подчеркивая ее близкие связи с действительными событиями в Бельгии. В этом же видели и главные слабости пьесы. Николай Эфрос описал "Король, закон и свободу" как "драматическую корреспонденцию" (Эфрос 1914). Юрий Соболев жаловался на то, что граница между художником и журналистом расплывчатая в пьесе (Соболев 1914). Того же мнения придерживаются и литературоведы: Александр Каун называет "Король, закон и свободу" "полупублицистическим продуктом" (Каун 1924: 314), Джеймс Б. Вудворд пишет, что пьеса является по существу только "расширением" публицистических статей Андреева (Woodward 1969:245).

Материал для пьесы "Король, закон и свобода" Андреев

действительно взял из газет. В августе 1914 года русская пресса была переполнена телеграммами о событиях в Бельгии. Тут Андреев мог прочитать об ультиматуме Германии, о нарушении бельгийского нейтралитета, о патриотических выступлениях короля Альберта и лидера социал-демократов Эмиля Вандервельде, о борьбе народа против подавляющих германских сил и о жестокостях оккупационных войск, в том числе в городе Лёвене. Кульминация пьесы тоже основана на газетном известии: чтобы замедлить немецкое наступление на Антверпен, бельгийцы решили с помощью инженеров разрушить дамбы и затопить большую территорию около города Мехелена (Малин). В русских газетах высказывались предположения, что при этом утонуло несколько тысяч немецких солдат (2).

Взрыв дамб немедленно вызвал в России появление нескольких стихотворений и рассказов, основанных на этом событии (3). Андреев также отреагировал быстро. Через два дня после известия об отчаянных действиях бельгийцев, он сообщил руководителю Московского Художественного театра Владимиру Немировичу-Данченко, что он хочет написать "военную пьесу" на основе бельгийских событий. Героями были бы король Альберт, Эмиль Вандервельде и писатель Морис Метерлинк (Андреев 1971: 254). В постановках "Короля, закона и свободы" подчеркивалась злободневность пьесы. Публике легко было узнать исторические прототипы характеров, несмотря на то, что они выступали под вымышленными именами и в выдуманных ситуациях. Приглашая бельгийского консула на премьеру и жертвуя часть доходов на нужды бельгийского народа, Московский Драматический театр, в котором состоялась московская премьера пьесы в октябре 1914 года еще сильнее акцентировал политическую актуальность андреевского текста.

На этом фоне может показаться странным, что Андреев сам после московской премьеры написал Немировичу-Данченко, что он в пьесе, по его мнению, сумел справиться с трудной задачей — "на тему нынешнего дня написать незлободневную пьесу" (Андреев 1971: 257, курсив мой, БХ); Бельгию он, мол, выбрал только для того, чтобы создать нужную дистанцию между зрителями и сценой (Андреев 1971: 254). На это высказывание Андреева не обращали внимания, поскольку оно нарушало истолкование пьесы как публицистики в художественной форме. Но в то же время признание Андреева подтверждало сложившуюся характеристику его творческих принципов. Андреев неоднократно демонстрировал свою готовность отозваться на современные собы-



тия и вопросы, но при этом он в своих художественных произведениях никогда не удовлетворялся только ролью летописца. По словам Вудворда, "общественно-политические события служили ему только общей рамкой, которая позволяла ему рассматривать более глубокие вопросы" (Woodward 1969:98).

Чтобы найти этот более глубокий пласт "Короля, закона и свободы", надо вернуться к генезису пьесы. Можно предположить, что идея написания ее возникла еще до телеграмм о взрыве дамб. Среди многих потрясающих новостей из Бельгии чрезвычайно сильное впечатление на Андреева произвело известие о том, что писатель Морис Метерлинк якобы вступил в ряды бельгийской армии и был ранен в первых боях (Андреев 1933: 69) (4). Метерлинк был одним из крупнейших писателей современности. Его вклад в мировую литературу получил всеобщее признание в 1911 году, когда ему вручили Нобелевскую премию по литературе. Он оказал заметное влияние на творчество Андреева. Мысль о том, что Метерлинк, который был к тому же на целых девять лет старше Андреева и который, естественно, не подлежал военному призыву, был готов как рядовой солдат рисковать своей жизнью на войне, глубоко взволновала Андреева. Это и стало зерном "Короля, закона и свободы".

Новость о вступлении Метерлинка в бельгийскую армию была одним из многочисленных мифов, возникших в связи с мировой войной. Патриотический порыв действительно заставил Метерлинка, который с 90-х годов жил в добровольном изгнании во Франции, примириться со своей родиной и записаться добровольцем. Но из-за солидного возраста (Метерлинку было 52 года) его не приняли в армию. Поэтому патриотическая активность Метерлинка должна была ограничиться публичными выступлениями в Испании, Италии и Англии и написанием "военной" беллетристики (Knapp 1975:147).

Правду о Метерлинке Андреев мог узнать из русских газет только в октябре 1914 года (5). Но до этого он уже успел публично предложить, чтобы в России почтили храброго бельгийского писателя, назвав его именем военный лазарет. В открытом письме в газете "Утро России" Андреев хвалил Метерлинка за то, что несмотря на свою ненависть к "огню и железу", "он поднял оружие, как гражданин, и понес свою драгоценную для всего мира жизнь под немецкие тупые шрапнели" (Андреев 1914). Метерлинк был готов пренебречь своим положением, чтобы участвовать в войне на тех же условиях, что и его соотечественники. Подобного примера Андреев, между про-

чим, не мог найти в России; сам же он из-за слабого здоровья не имел возможности пойти на войну.

В глазах Андреева предполагаемый поступок Метерлинка был проявлением бескорыстного самопожертвования. Это было качество, которое увлекало Андреева еще со времен первой русской революции. Личные примеры революционеров были ему дороже, чем теории, во имя которых они были готовы пожертвовать своей жизнью. В биографии Андреева 1906 года есть характерный, малоизвестный эпизод, хорошо иллюстрирующий особый интерес писателя к проявлениям самоотверженности. Будучи в Хельсинки тем летом, Андреев познакомился с русскими офицерами и солдатами, которые готовились к восстанию в крепости Свеаборг. Эстонско-финская писательница Хелла Вуолийоки рассказывает в своих воспоминаниях об одной встрече Андреева с бунтовщиками. Среди собравшихся был русский фельдшер, который живо описывал жизнь солдат. Андреев смотрел на него, как на видение, и после того как фельдшер ушел, он сказал: "Я вижу, как его расстреливают, я вижу. Я хотел бы быть на его месте." (Wuolijoki 1986:438).

Андреев хотел быть на месте фельдшера (которого действительно расстреляли после неудачного мятежа), потому что тот победил страх смерти. Фельдшер знал, что он рискует своей жизнью, но эта мысль его уже не страшила. То же самое можно сказать и о герое "Из рассказа, который никогда не будет окончен" (1907), подобные судьбы находим и в "Рассказе о семи повешенных" (1908), где Муся и Вернер сумели подняться до такой духовной высоты, где смерть уже не существует.

Если мотив самопожертвования и победы над смертью ранее был связан с революцией, то в 1914 году он выступает в связи с войной и родиной. "Нет смерти для того, кто любит родину", — так называется маленький рассказ, написанный осенью 1914 года, о японском капитане, которого посмертно повышают в звании до майора. (6) Еще более характерен другой "японский рассказ" — "Как умирают японцы за родину свою, воюя с германцами". Капитан К. отвечает за большую пушку, которая попадает в руки врага. Чтобы привести это страшное оружие в негодность, он с криком "За родину, за моих братьев" заползает в его жерло и портит своим растерзанным телом его механизм.

В пьесе "Король, закон и свобода" также можно найти образец беспредельной жертвенности и презрения к смерти. Сын писателя Эмиля Грейбе, Морис, вернувшись с фронта, рассказывает своему отцу: "К нам пришел один, такой (старик — БХ), совсем

дряхлый, просил патронов — ну пусть повесят и меня: я ему дал. Некоторые из нашего полка над ним шутили, но он сказал: если только одна прусская пуля попадет в меня, то значит, у пруссаков будет на пулю меньше (курсив мой — БХ). Мне это понравилось, папа." "Да, мне также", отвечает Грелье. (Андреев 1916:179).

Такой пример "безумства храбрых" был по душе и Андрееву. Однако десятью годами раньше он вполне мог бы поместить бельгийского старика и японского капитана в "Красный смех", как проявление явного безумства на войне; теперь он восхищался их храбростью, как великолепными жестами отрицания смерти во имя родины. В.И. Беззубов пишет об Андрееве, что "испытание смертью с наименьшими человеческими потерями выдерживают те, кто живет не только для себя, кто жертвует собой ради свободы и счастья других" (Беззубов 1977:75). Это относится тоже к тем, кто в 1914 году жертвовал собой ради родины на войне. "Нет смерти для того, кто любит родину", повторяет Андреев в статье "Прости", опубликованной в сентябре 1914 года, "есть прощение, есть прощальные слезы и заветы, есть погребальная песня, но смерти нет!" (Андреев 1915:55).

Предполагаемое геройство Метерлинка проявилось не так драматично, как у вымышленных героев Андреева. Но для Андреева, как это видно из его письма в "Утре России", жизнь писателя особенно драгоценна для страны и вообще для человечества, и поэтому одно его добровольное вступление в воюющую армию было незаурядным актом.

В январском интервью 1915 года Андреев объяснил, что "Король, закон и свобода" — "драма мирного народа, к которому пришла война" (Кручинин 1915). Но в пьесе вся бельгийская трагедия видится прежде всего как личная драма писателя Эмиля Грелье. Мы мало узнаем о нем, но понятно, что война как феномен ему глубоко чужда. Шаг за шагом он, однако, приходит к ее полному принятию. В этом отклике на войну, Андреев не хотел механически отражать ход войны в Бельгии или тайно намекать на будущую европейскую революцию. "Король, закон и свобода" тоже не является драматическим вариантом "Красного смеха", как сперва полагали в русской прессе. Драматический нерв пьесы — это процесс преодоления психических барьеров, стоящих между Грелье и войной. В образе бельгийского писателя Андреев постарался воплотить свой собственный внутренний конфликт, обостренный новостями о Метерлинке. В более широ-

ком плане "Король, закон и свобода" — пьеса о роли выдающейся личности в критический для страны момент.

В первой картине пьесы сцена изображает роскошный сад Грелье. От внешнего мира сад отделяется высокими деревьями и каменной стеной. В саду царствует тишина, красота и гармония. Природа находится во власти человека. Сад — намек на хорошо известную любовь Метерлинка к цветам, но этот пейзаж приобретает одновременно символический смысл. Создав себе искусственный, замкнутый рай, Грелье отстранился от внешнего мира.

Когда поднимается занавес, война уже началась. Мы видим четко раздвоенный мир: здесь — там, сад — мир за стеной. "Там уже знают о войне, там уже звонит беспокойно набатный колокол, а здесь, в саду, все еще мир и благодатная тишина молчаливо рождающей земли." (Андреев 1916:145). За стеной царствует хаос и смерть, в саду ненарушенная идиллия и вечно обновляющаяся жизнь.

По ком звонит набатный колокол? По всем правилам драматического искусства Андреев медлит с выходом главного героя на сцену и вместо него в первой картине в центре старый садовник Грелье, — Франсуа. Он верный сторож сада своего хозяина. Вестника войны, сына Грелье, он выгоняет словами: "Ты топчешь грядку, отойди!" (Андреев 1916:148). Аналогия с Архимедом здесь очевидна; как некогда греческий ученый, Франсуа хочет заниматься своими кругами даже тогда, когда вражеские солдаты уже вторглись в его родной город. Подчеркнутый недуг садовника, глухота, воспринимается не только как физический недостаток. Франсуа является представителем тех, кто закрыл свои уши от воплей окружающего их мира.

В "Красном смехе" человеческий разум потерпел поражение перед ужасами войны. Подобная ситуация, — хотя и не так драматично, с рациональным освещением событий, раскрывается в "Короле, законе и свободе". Сознание Франсуа не допускает возможности войны, и поэтому он сначала просто отрицает ее. На абсурдность войны он отвечает таким же абсурдным аргументом:

Морис. (...) Они (немцы — БХ) вошли,  
понимаешь — уже, уже!

Франсуа. Это неправда.

Морис. Почему неправда?

Франсуа. Потому что этого не может быть. (...)  
(Андреев 1916:148).

Грелье, который появляется в самом конце первой картины, тоже сбит с толку событиями. Он только может повторять, что



не понимает того, что происходит. Но сумасшествие — это не адекватная реакция на войну в 1914 году. Грелье сумел найти выход из умственного тупика, предварительно решив некоторые фундаментальные морально-этические проблемы, связанные с войной.

О первом препятствии на пути к признанию войны напоминает садовник Франсуа: "А наши цветы? А цветы наши?" (Андреев 1916:151). Напоминая о цветах, символах красоты и чистоты, Франсуа пытается удержать своего хозяина от ухода из их райского сада, из вневременного пространства, в мир страстей и агонии. Эту проблематику можно выразить вопросом: Имеет ли человек право остаться в стороне и заниматься "вечными вопросами", когда борьба между добром и злом, борьба за преобразование мира уже вспыхнула? Вопрос этот не новый для Андреева. Он был темой самой первой его пьесы "К звездам" (1905). Там конфликт касался революции, а не войны, но как мы видели, в 1914 году эти два феномена слились для Андреева. Однако есть существенная разница между двумя пьесами: если в 1905 году Андреев относился к позиции "поверх барьеров" с неким пониманием, то в 1914 году он смотрел на любое колебание с негодованием.

Что заставляет Грелье принять войну? Это, коротко говоря, невиданная жестокость и бесчеловечность врага. Андреев принадлежал к тем людям, кто весьма некритично относился к сообщениям и слухам о немецких зверствах. Речь идет не только о физических страданиях, которые немцы причиняли своим противникам. В упомянутом английском интервью Андреев, пытаясь объяснить, почему эта война была войной особенной, сказал: "Немцы — не только убийцы тела, они являются, употребляя русское выражение, душегубцами." (NYT 1914). Шла не только война армий, а война идей и принципов, где исходом борьбы могло стать полное духовное порабощение.

В пьесе "К звездам" Андреев описал жестокость врага — абстрактных представителей власти — таким же упрощенным образом, как в "Короле, законе и свободе". В обоих произведениях насилие противника касается близких героя и доходит до такого предела, что люди сходят с ума. Иными словами, в "Короле, законе и свободе" есть "безумие и ужас", но они непосредственно связаны с немецким варварством. На сцене несколько раз появляется бельгийская девушка, лишившаяся ума, когда враги уничтожили ее деревню. Ее появление чисто агитационное; даже садовник Франсуа преодолевает свою "глухоту" при

виде этой бедной жертвы немцев.

Кроме того, бесчеловечность врага является для Грелье писательской дилеммой. В связи с "Красным смехом" Андреев сам жаловался на нехватку слов для описания ужасов войны (Толстой 1978:409). Во время мировой войны именно зверство немцев вышло за пределы слов. Своему сыну Грелье говорит:

Я думал всегда, я был уверен, что слово мне подвластно, но вот я стою перед этим чудовищным, непонятным, и я не знаю, и я не знаю: как их (немцев - БХ) назвать? Сердце мое кричит, я слышу его голос - но слово! Пьер, ты студент, ты еще мальчик, твоя речь непосредственна и чиста - Пьер, найди мне слово!

Пьер. Мне ли его найти, папа? Да, я был студентом и тогда я знал еще какие-то слова: мир, право, человечность, но теперь ты видишь! Сердце мое кричит, но как назвать этих негодяев, я не знаю. Негодяи? Но этого мало. (С отчаянием). Все мало! Эмиль Грелье. Ты видишь: все мало? Пьер, это решено.

Пьер. Решено?

Эмиль Грелье. Да. Я иду.

(Андреев 1916:157).

Когда Грелье чувствует свое бессилие как писатель, он заменяет перо на ружье. Вооруженная борьба является, так сказать, единственным языком, на котором можно говорить с врагом. Своему сыну Грелье жалуется, что "трудно перейти от цветов к железу и крови!" (Андреев 1916:158), но выбор уже сделан. Писатель бросает свой сад, чтобы с другими пойти навстречу войне.

До сих пор принято рассматривать "Король, закон и свобода" как произведение, стоящее отдельно от довоенного творчества Андреева. Но на самом деле развитие Грелье следует хорошо знакомой схеме у Андреева. Изучая художественное пространство в раннем творчестве Андреева, В.И. Беззубов и Л.С. Карлик отмечали, что повторяющейся темой является "стремление героя преодолеть границы замкнутого внутреннего пространства" (1981:60). Герои Андреева отстраняются от внешнего мира; они создают психологические барьеры, чтобы избежать соприкосновения с "живой жизнью". Их среда, которая часто имеет конкретные, бытовые формы, приобретает экзистенциальные, символические измерения. Какое-то внешнее событие - в 1914 году это была война - создает вдруг ситуацию, которая в лучшем случае разрушает стены. Рождается новое, правдивое единство с людьми.

Но Эмиль Грелье находится только в начале этого пути. Во второй картине Пьер отавит своего отца перед двумя мораль-

ными испытаниями, дающими возможность отступить от своего намерения участвовать в войне. Первый довод Пьера сводится к тому, что Грелье не имеет права подвергать свою жизнь опасности. Враг уничтожает церкви и библиотеки, плоды национальной культуры, но "лучших людей" страны, говорит Пьер, ему нельзя добровольно отдать. "Пусть убьют нас всех, пусть в дикую пустыню обратиться земля и в огне выгорит всякое дыхание жизни, но пока он (Грелье - БХ) жив - Бельгия жива!" (Андреев I9I6:I6I).

Ответ Андреева на эту, так сказать, метерлинковскую дилемму, мы уже знаем: "Нет смерти для того, кто любит родину". Эта истина относится еще в большей степени к писателю, голосу народа. Грелье красноречиво отвергает соблазн, объясняя, что его жизнь принадлежит не ему, а народу и стране. Смерти он не боится, потому что, как он говорит, "мертвый, я говорю громче, чем живой, мертвый я живу!" (Андреев I9I6:I63). Смерть уже перестала существовать для Грелье, что является верным знаком правоты его пути.

Второе сомнение беспокоит Грелье больше. Он сам облечет его в слова: "Ты думаешь, Пьер, что я, Эмиль Грелье, ни в коем случае и никогда не должен убивать?" (Андреев I9I6:I59). Легче и морально более допустимо представить себя в роли жертвы и мученика, чем в роли убийцы. Так, например, в пьесе "К звездам" говорится категорически: "Умирают только те, кто убивают, а те, кто убит, кто растерзан, кто сожжен - те живут вечно." (Андреев I9I3 ТУ:24I).

Но Грелье находит в себе силы победить и это испытание, которое по своей глубине и серьезности уже выводит пьесу далеко за пределы публицистики. Аргумент Грелье может показаться неожиданным:

Нет, я должен убивать, Пьер. Конечно, я мог бы взять ваше ружье, но не стрелять - нет, это была бы гадость, Пьер, кощунственный обман! Когда мой кроткий народ осужден, чтобы убивать, то кто я, чтобы сохранить мои руки в чистоте? Эта была бы подлая чистота, Пьер, гнусная святость, Пьер! Мой кроткий народ не хотел убивать, но его вынудили, и он стал убийцей - ну, значит, и я стану убийцей вместе с ним.  
(Андреев I9I6:I59).

Грелье готов стать убийцей, но не из-за воинственности или желания отомстить. Главной движущей силой является бескомпромиссная солидарность его со страдающим, невинным народом. И эта мысль не новая для Андреева; в тяжелые годы после

поражения революции она четко звучала в его творчестве, психологически подготавливая его к решениям в годы войны. "Стыдно быть хорошим!", говорит проститутка революционеру в рассказе "Тьма" (1908). Она не стремится склонить его к разврату, а лишь напоминает ему о том, что у людей нет равных возможностей формировать свою жизнь. Несовершенство и грешность — неизбежная часть человеческого бытия, и на фоне этого моральная чистота представляется даже чем-то подозрительным.

Среди андреевских "Сказочек не совсем для детей" есть мало известная легенда "Земля", в которой этой концепции придается мифологическая форма. Бог (Андреев называет его Всеблагим) посылает своих ангелов на землю, чтобы узнать, как люди живут. Один из ангелов возвращается в своих по-прежнему белых одеждах. Всеблагий спрашивает:

— Но неужели на земле перестали лить красную кровь? На твоих одеждах нет ни единого пятнышка, и белы они, как снег.

Ангел ответил:

— Нет, Отец, льется на земле красная кровь, но я избегал соприкосновения с ней, и оттого я так чист. И так как нельзя, ходя меж людей, избежать грязи и крови ихней и не запачкать одежду, то на самую землю я не спускался, а летал на небольшой высоте, оттуда посылая улыбки, укор и благословения...

(Андреев 1913 VII:68-69).

Ангел ждет похвалы, но Всеблагий отвергает его. Симпатии Бога парадоксально на стороне тех, которые отказываются от неба, чтобы жить среди людей в тех же условиях, как и они. Его любимцы — те ангелы, которые говорят: "Не хочу быть ангелом среди людей." (Андреев 1913:69).

Как видим, Андреев уже за несколько лет до 1914 года прославлял идеал, который сам по себе был ответом на существенный вопрос, связанный с мировой войной. Война — общая беда, которую писатель должен пережить вместе с народом, при этом отказываясь от ненужных моральных порицаний. В такой момент позиция "поверх барьеров" является "гнусной святостью".

Корни этой философии находим, естественно, в Евангелии. Бог стал человеком, который не боялся жить среди грешников и отверженных. Христос жертвовал своей жизнью, чтобы принять на себя грехи других. В пьесе Андреева Грелье тоже претендует на эту роль. Занимая свое место среди своих соотечественников, он в то же время не забывает о своей избранности:



И на чьи же плечи возложу я грех: на плечи юношей наших и детей? Нет, Пьер. И если когда-нибудь Высшая Совесть мира позовет к страшному ответу мой милый народ, позовет тебя, Морис, моих детей, и скажет вам: "Что вы сделали? Вы убивали!" — я выйду вперед и скажу: суди меня сначала, я также убивал — а Ты знаешь, что я честный человек.  
(Андреев I9I6:I39).

Сопоставление с Христом заложено в глубинной структуре пьесы. Из-за любви к своим "детям" (под этим подразумевается бельгийский народ), Грелье покидает свой рай и спускается в ад войны. Рассказывая о солдатах, возвращающихся из сражения, жена Грелье говорит: "Кто-то сказал; вот люди, которые возвращаются из ада." Это комментирует их сын: "И в этот ад пойдет он (Грелье — БХ)?" (Андреев I9I6:I6I-I62).

Грелье не встретил смерть на бранном поле, хотя это было бы вполне логичным концом пьесы. Но испытание его еще не кончено. В четвертой картине Андреев ставит своего героя перед третьим и последним испытанием. С "*licencia poetica*" Андреев создал сцену, едва ли возможную в действительности, но соответствующую его взглядам о месте писателя в общественной жизни.

В момент, когда само существование Бельгии находится под угрозой, король считает нужным посетить Грелье, чтобы узнать его мнение о событиях. Король, министр и генерал приближаются к кровати раненого писателя с большим почтением. Тон разговора задает король: "Я приехал позвать вашу руку, дорогой учитель... О, только ни одного лишнего движения, ни одного, иначе я буду очень несчастен!" (Андреев I9I6:I82). Настоящий король тут Грелье; зато сам монарх выступает смущенно, застенчиво и скромно.

Скоро выясняется, что король приехал не только для того, чтобы позвать руку Грелье. Писателю открывают план взрыва дамб, причем объясняют стратегическое значение этого шага. Бельгийцам необходимо выиграть время, чтобы союзники успели прийти на помощь. Но это только рациональная сторона дела, которая, в сущности, мало интересует Андреева и его героев. Планируемый взрыв является одновременно грандиозной манифестацией непоколебимого коллективного патриотизма. "Я предпочту, чтобы всю Бельгию с головой покрыло море, чем протянуть руку примирения негодяю!" — говорит министр, выражая общее мнение собравшихся (Андреев I9I6:I88).

Взрыв плотин причинит обществу огромные экономические

убытки. За них отвечает министр, лидер рабочего движения страны. Но есть и другая, более страшная цена этого взрыва, из-за которой высокая компания и решила посетить Грелье. Хлынувшая вода утопит не только вражеских солдат, но и своих, бельгийцев. Об этом аспекте в русских газетах не упоминалось, и Андреев, обращая внимание на него, как будто нарушал невысказанный договор. В пьесе эта ситуация повторяется, когда жена Грелье, Жанна, вслух выражает моральные спасения:

«А что будет с теми, которые не захотят покинуть своих жилищ — которые глухи, которые больны и одиноки? Что будет с нашими детьми?»

Молчание.

Там, на полях и в оврагах, есть раненные; там бродят тени людей, но в жилах их еще течет кровь — что будет с ними? (Андреев I9I6:I86-87).

Жанна не получает прямого ответа на свой вопрос, только осуждающий взгляд своего мужа и — как мы понимаем — смущенное молчание других. Но это и есть та проблема, которую — по желанию бельгийского короля — Грелье должен решить за них. Фактическое решение уже принято советом обороны страны, но последнее слово оставлено именно писателю. Король объясняет Грелье причину: "Мы все, и он и я, мы тело, мы руки, мы голова, а вы, Эмиль Грелье, — вы совесть нашего народа." (Андреев I9I6:I87). Король боится, что эмоции, вызванные войной, ослепили политиков и военных, и что они поэтому слишком легкомысленно могут нарушить "заветы человечности". "Пусть ваше строгое сердце скажет нам правду", — говорит он писателю (Андреев I9I6:I87).

Здесь название пьесы приобретает новое значение. "Король, закон и свобода" — название национального гимна Бельгии и оно указывает прежде всего на документальность пьесы. Но в самом тексте эта фраза всегда выступает в несколько расширенной форме. В разных ситуациях Жанна напевает про себя одну и ту же фразу из гимна: "лишь ореол искусств венчает — закон, свободу, короля". Если король, министр и генерал являются представителями самой высокой политической власти, то писатель Грелье — самый высокий моральный авторитет.

Как некогда Авраам должен был принести в жертву своего сына, чтобы доказать свою твердую веру в Бога, так у Грелье спрашивают разрешения на добровольное жертвование своими соотечественниками во имя спасения родины. "На вас тяжкий долг перед родиной вашей — поднять на нее руку", провоцирует его король (Андреев I9I6:I88). "Вы уже отдали ей (Бельгии — БХ)

свою кровь и вы имеете право поднять на родину вашу окровавленную руку!" (Андреев 1916:189). Выбор страшный, но Грелье нужно лишь недолгое размышление, чтобы решиться: "Плотины надо разрушить." (Андреев 1916:189).

С драматической точки зрения более удачным был бы отрицательный ответ. Показывая, как бельгийцы вместе с Грелье единодушно и безоговорочно объединяются против врага, Андреев тем самым лишил пьесу настоящего психологического драматизма. Внутренние конфликты Грелье в пьесе не достаточно остро развернуты, они поданы резонерски, а пятая картина — сцена с тонущими немецкими солдатами — строится прежде всего на чисто внешних эффектах.

Отрицательный ответ мог бы спасти пьесу и в другом отношении. По уважительному поведению людей — от короля до сыновей Пьера и Мориса, понятно, что Грелье — неоспоримый духовный авторитет в своей стране. Но читательский взгляд на героя остается скептическим. Недостаточная скромность главного героя и его склонность к декламации не вызывают уважения. Кроме того, трудно поверить в "строгое сердце" человека, которого, по его собственному признанию, "душат ненависть и гнев", и который выступает так же неуравновешенно, как и другие (Андреев 1916:166). Отрицательным ответом Грелье мог бы подтвердить вполне обоснованные опасения короля о том, что оценки писателя, "совести народа", и политиков не всегда совпадают. В кульминационной сцене, где решается цена человеческой жизни, Грелье действительно отстаивал бы "заветы человечества", выступая против временных, национальных интересов.

Но Грелье дает свое согласие и поэтому он попадает в такое же двусмысленное положение, как и сам автор. Поскольку он во всех ситуациях лояльно поддерживает официальную военную политику, то внутренние побуждения его решений уже трудно различить. Стирается разница между безвольно поддакивающим человеком и духовным вождем народа.

Плотины взрываются. На этот раз "разрушение стен" приносит не освобождение, а смерть. Немцы являются пленниками своего ума и своих идей. Они полностью уверены в силе своего разума, но когда против них идет вода, "начало хаоса", их ум и техника беспомощны. Угрозу бельгийцев невозможно принять рассудком, и единственное, что немецкий комендант в состоянии произнести — "но ведь это же глупо (...)" (Андреев 1916:197).

В последней картине Грелье бросил свой дом, т.е. еще одно "замкнутое пространство", и стоит на открытом поле, которое является андреевским символом свободы. От независимой Бельгии остался только кусочек, дсм Грелье находится под водой, один из сыновей убит на войне, жена сошла с ума. Но у Грелье осталась уверенность в будущем. В заключительном монологе он говорит своей жене:

Но клянусь Богом, Жанна — Бельгия будет жива. Плачь, кричи, ты мать, я сам плачу с тобой — но клянусь Богом: Бельгия будет жива! Мне дано видеть, и я вижу: здесь зазвучат песни, Жанна. Здесь будет новая весна, и деревья покроются цветами — клянусь тебе, Жанна, они покроются цветами. И матери будут ласкать своих детей, и солнце будет светить на их головы, на их золотые головки, Жанна! Крови не будет. Я вижу новый мир, Жанна. Я вижу мой народ: вот с пальмовыми ветвями он встречает Бога, вновь сшедшего на землю. Плачь, Жанна, ты мать! Плачь, несчастная мать, с тобой плачет и Бог. Но будут счастливые матери — я вижу новый мир, я вижу новую жизнь.

Занавес.

(Андреев 1916:206-207).

Обещать бельгийцам европейскую революцию было неуместно, а предсказать освобождение страны слишком мало и, кроме того, националистически-узко. Поэтому Грелье предлагает видение тотально преобразенного мира, опять подкрепленное христианским символом, — возвращением Христа на землю.

Оставим в стороне психологическую невероятность и художественную слабость сцены, и обратим внимание лишь на одну деталь, которая по-новому освещает путь от "Красного смеха" к пьесе "Король, закон и свобода". Грелье пророчески обещает, что вслед за войной деревья опять покроются цветами, зазвучат песни. На фоне "Красного смеха" клятва приобретает глубину. В повести солдат, вернувшийся домой, хочет создать великое, бессмертное произведение о "цветах и песнях", противостоящих войне. Он работает неустанно, но результат работы — только каракули сумасшедшего. Возврат из войны в мир "цветов и песен" оказался невозможным. Но в "Короле, законе и свободе" выход из тупика найден. Мировая война могла стать шагом на пути в светлое будущее.



<sup>1</sup> К событиям в Бельгии относятся, кроме пьесы "Король, закон и свобода", статьи "Бельгийцам" ("День" 21.10.1914 286) и "О Бельгии" ("Биржевые Ведомости" 3.11.1914 14472; "День" 3.11.1914 299), "Бельгия" ("Биржевые Ведомости" 11.3.1915 14720) и повесть "Ночной разговор" (Гельсингфорс 1921).

<sup>2</sup> См. напр. "Затопление Малина" ("Биржевые Ведомости" 25.8.1914 14332, стр. 2-3) и "Затопление Бельгии" ("Биржевые Ведомости" 26.8.1914 14334, стр. 2).

<sup>3</sup> См. напр. стихотворения "Бельгийцам" Милия Стремина (Современная война в русской поэзии, Петроград 1915), "Бельгия" Георгия Иванова ("Нива" 41/1914) и "Открыты шлюзы, хлынула вода..." Дмитрия Крючкова (Бельгийский сборник, Москва 1915) и рассказ "Неожиданный союзник" Николая Кузнецова ("Аргус" 1/1915).

<sup>4</sup> О Метерлинке Андреев мог прочитать, например, в газете "Утро России" ("Морис Метерлинк ранен", 8.8.1914 182) и журнале "Рампа и жизнь" (33/1914 17.8.1914 ).

<sup>5</sup> Где-то в конце октября "Биржевые Ведомости" цитировали газету "Индипенданс Белж" (Лондон) о том, что Метерлинк вторично обратился к королю Альберту с просьбой получить разрешение вступить в бельгийскую армию (цит. по газете "Хувудстадсбладет" (Хельсинки) 29.10.1914 297, стр. 5).

<sup>6</sup> Андреев упоминает о том же событии в статье "Прости!" ("Биржевые Ведомости" 28.9.1914 14400 стр. 2) с комментарием: "(...) разве на самом деле не все равно, что он умер?"

#### ЛИТЕРАТУРА

Андреев 1913	Андреев, Леонид. Полное собрание сочинений. Петербург
Андреев 1914	Андреев, Леонид. "Лазарет имени М. Метерлинка". "Утро России" 2.9.1914 208. стр 4
Андреев 1915	Андреев, Л.Н. В сей грозный час. Статья. Петроград
Андреев 1916	Андреев, Леонид. Полет. Рассказы. Т. XVI. Москва
Андреев 1920	Андреев, Л.Н. "Из дневника (13 апреля - 29 июля 1918 г.). "Русский сборник". Paris, стр. 147-168
Андреев 1933	Андреев Л.Н. "Письма к брату", "Залп" (Ленинград) I, стр. 68-74

- Андреев 1971 "Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913 - 1917)." Публ. и комм. Н.Р. Балатовой и В. И. Беззубова. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии XVIII. Литературоведение. Выпуск 266. Tartu 1971, стр. 231-311
- Андреев 1985 Андреев, Леонид. Перед задачами времени. Политические статьи 1917-1919 годов. Составление и подготовка текста Ричарда Дэвиса. Бенсон, Вермонт
- Беззубов 1977 Беззубов, В.И. "Концепция народа и революции в творчестве Леонида Андреева 1905-1911 гг. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии XXVIII. Литературоведение. Выпуск 414. Tartu 1977, стр. 57-79
- Беззубов 1981 Беззубов В.И., Карлик, Л.С. "Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898-1904 гг." Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии XXXVI. Выпуск 491. Tartu 1981, стр. 59-83
- Вересаев 1961 Вересаев, В. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. Москва
- Кручинин 1915 Кручинин, Н. "Леонид Андреев о своей пьесе." "Биржевые Ведомости" 25.1.1915 14632 стр. 6
- ЛН 1965 Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. Литературное наследство 72. Москва
- Соболев 1914 Соболев, Юрий, "Король, закон и свобода". "Рампа и жизнь" 43 (26.10.1914), стр. 3-4
- Толстой 1978 Толстой, Л.Н. Переписка с русскими писателями. Том 2. Издание второе, дополненное. Москва
- Цехновицер 1938 Цехновицер, Орест. Литература и мировая война 1914-1918. Москва
- Эфрос 1914 Эф(рос), Н(иколай). "Король, закон, свобода". "Русские Ведомости" 24.10.1914 245 стр. 6
- Andreev 1987 Andreev, Leonid. "Moe predskazanie" Sbornik 13. Stdy Group of Russian Revolution. Durham University, pp. 107-110
- Burjam 1905 B(urjam), A(delaine). "Ett besök hos Leonid Andrejeff." "Helsingfors-Posten" 12. 8.1905 No 215 pp. 2-3
- Kaun 1924 Kaun, Alexander. Leonid Andreyev. A Critical Study. New York (Reprint 1970)
- Knapp 1975 Knapp, Bettina. Maurice Maeterlinck. New York 1975

NYT 1914

"See Liberation in War". "The New York Times" 16.9.1914, pp. 1, 4

Woodward 1969

Woodward, James B. Leonid Andreyev. A Study. Oxford

Wuolijoki 1986

Wuolijoki, Hella. Nuoruuteni kahdessa maassa. Espoo

## ОБРАЗ ХРИСТА В "ПЕТЕРБУРГЕ" АНДРЕЯ БЕЛОГО<sup>1</sup>

Пекка Песонен

Миф о Христе — один из основных мифов в русской литературе и культуре начала XX века. С ним тесно связаны важнейшие идеи о кризисе человечества, конце мира, царстве Антихриста, втором пришествии Христа.

В творчестве Андрея Белого также господствуют эти идеологии, которые он интерпретировал на основе разнообразных философских учений. Его миф о Христе опирается на идеи Вл. Соловьева, Ницше, Штейнера и многих других.

В романе "Петербург" Белого образ Христа и вся связанная с ним проблематика являются теми элементами, которые претерпели самые большие изменения в разных редакциях романа. Последующий анализ основывается на самой поздней, "берлинской" редакции романа от 1922 года (Белый 1922), но некоторые наиболее спорные вопросы будут рассмотрены и в свете других редакций.<sup>2</sup>

Вопрос: есть ли в "Петербурге" образ Христа, продолжает оставаться спорным. Вместе с тем образ таинственного "кого-то печального и длинного", иногда "белого домино", которое появляется перед главными персонажами романа — Николаем Аполлоновичем Аблеуховым, Александром Ивановичем Дудкиным, Софьей Петровной Лихутиной — воспринимали как образ Христа. В его появлениях видели одну из главных тем романа наряду с темой Востока и Запада (см. уже Иванов-Разумник 1923:78); с последней темой связана интерпретация образа Христа. Эту трактовку можно увидеть в образе "печального и длинного" соловьевского Христа/Антихриста, служащего доказательством происходящей в России последней схватки между Ксерксом Востока и Христом Руси. Об этом пророчествовал Вл. Соловьев в известном стихотворении "Ex oriente lux" (1900).

Как известно, Белый в годы создания своего романа был восторженным учеником Р. Штейнера, поэтому образ Христа постоянно опирается на определенную оккультно-антропософскую основу. Сам образ и связанные с ним реплики полны намеков на штейнеровские понятия и идеи. Одновременно они часто перекликаются с проблематикой художника-символиста и символистской творческой деятельностью, которая рассмотрена в "Петербурге" в свете последних, эсхатологических вопросов.

Тема Христа — особенно тема второго пришествия — пронизывает все творчество Белого. Образ Христа связан с апокалип-



тическими представлениями, касающимися мессианского предназначения России, что проявляется уже в ранних произведениях Белого, начиная с "Симфоний" и сборника стихов "Золото в Ла-зури".

Во "Второй симфонии" образ Христа является идеалом. Герой поэмы хочет видеть себя как новоявленного Мессию, "белого противника" злых сил. Здесь легко, конечно, заметить параллель с псевдонимом писателя (см. Лунгрен 1982: 18-19). "Белый Мессия", которого можно сопоставить с модным в творчестве символистов образом Софии Вл. Соловьева, является тем идеалом, к которому стремится герой "Второй Симфонии".

С другой стороны, образы и мотивы Христа в раннем творчестве Белого связаны со взглядом на Ницше как на аналог Христа.<sup>3</sup> Ницше соединяет аполлоническое и дионисийское начало, "дух Христов оказывается и под Маской аполлонизма и под Маской дионисизма", замечает Белый в своей статье "Мережковский" (1907), (Белый 1910 а:144). Он является "страдальцем" и "спасителем", благодаря своему творческому дару. Те же самые черты заметны и в соединении Вл. Соловьева с Христом: творец новой жизни, показывающий дорогу в будущее. В этом смысле и Штейнер является Христом, тем идеалом нового человека, к которому художник может совершить прорыв с помощью своих творческих сил, воображения и ницшеанской дионисийской, анархической революционности.

Тема Христа актуальна и для поздней лирики Белого. Поэма "Христос Воскрес" (1918, см. Белый 1966: 385-404) соединяет тему воскресения Христа с революцией — прежде всего с революцией духа — на основе религиозно-мистических, "скифских" идей. Самым важным признаком революции является творческий дух, который связан с высшими силами. Существует утверждение, что в раннем творчестве Белого образ Христа вообще показан как символ духовного познания действующего субъекта, а в позднем творчестве он объективируется как элемент больших универсальных событий (Хмельницкая 1966:55). Однако с таким определением можно спорить, поскольку и в поздней лирике проблематика Христа связана не только с поисками нового искусства, но и со стремлением к поискам нового познания и нового "Я".

Так же, как тема Христа, все творчество Белого пронизывает и тема Антихриста. В обоих образах соединяются революция и апокалипсис. В рассказе "Адам" (Белый 1979:49-62), в котором множество цитат и аллюзий из Библии, центральным об-

разом становится Антихрист, фальшивый Мессия, но и для него типична революционная мудрость. Белый в своем исследовании "Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности" (Белый 1917б:38) указывал на возможное сопоставление Адама - Христа - и Антихриста.<sup>4</sup> Проблематика Христа - Антихриста возникает и в рассказах "Мы ждем его возвращения" (1906; Белый 1979:20-23) и "Человек" (1918; Белый 1979:80-84).

Литературным контекстом образа Христа является не только художественное, но и теоретическое творчество Белого. Кто-то печальный и длинный "Петербург" является в значительной мере автоцитатой. Она выражена и как пародия и как фактор, соединяющий основные темы и контексты романа.

Н.Г. Пустыгина (1981, см. особенно: III-II3), которая отлично анализировала интертекстуальные связи образа "печального и длинного" в "Петербурге", обнаружила в нем намеки на стихотворение А.С. Пушкина "Жил на свете рыцарь бедный" (1829). Пушкинский рыцарь приобрел, считает Пустыгина, среди символов значение символа поэта. Я не буду подробно останавливаться на анализе Пустыгиной.<sup>5</sup> Важно во всех аллюзиях то, что образ Христа сопоставлен с мифологизированным образом "рыцаря бедного", который является, по Пустыгиной, одним из первых типов Дон-Кихота в русской литературе. Как таковой, Христос "Петербурга" являлся бы сильным контрастом аллюзий к Христу Соловьева - Ницше - Штейнера. Он больше не спаситель, творец новой жизни, а "бедный" идеалист, лишенный всяких творческих сил - значит, горькая автопародия. Но это только одна из возможностей анализа образа, представляемая пушкинской аллюзией. Она объясняет только одну черту образа, кстати, самую интертекстуальную.

Александру Ивановичу Дудкину, одному из героев романа, образ "печального и длинного" называли Мишей, и ему самому хочется его так назвать. В этом имени многие исследователи (см. Г-Д-Л 1981:675; Holthusen 1979:277) видели намеки на Архангела Михаила, одного из семи архангелов, вождя "небесного воинства", из откровения Иоанна Златоуста, который волевал против дракона, символа адских сил, олицетворения зла (см. Откровение 12:7). "Конь бледный" Откровения дает возможность для сопоставления его с Медным Всадником "Петербурга". М. Лунгрен (1982:61) подчеркивает, что Конь бледный Откровения анонимен так же, как и "печальный и длинный", в имени которого есть возможный намек на эпитеты "верный и истинный" (см. Откровение 19:11), относящиеся к "сидящему" на "Ко-

не бледном" в Откровении. Всадник Откровения, сидящий на "Коне бледном", появляется, чтобы уничтожить зло, но в парадоксальном мире "Петербурга" Всадник является одновременно и злом. Христос и Антихрист соединяются в одном образе.

Интерпретация образа "печального и длинного" как Христа опирается на намеки, скрытые в контексте романа. Однако христианско-эсхатологическое "наполнение" образа можно обособлять и его значением в структуре романа. Когда главные персонажи произведения встречаются с этим образом, сюжетная и тематическая напряженность романа обостряется; персонажи стоят перед откровением и решением, хотя тот момент всегда профанируют и иронизируют в духе поэтики и мировоззрения романа. Образ "печального и длинного" имеет решающее сюжетное и тематическое значение, но все-таки он остается очень амбивалентным и прямо не участвует в событиях романа.

Христос является персонажем, выполняющим не только антропософские и оккультические функции в их познании, но и более реальные. Появление Христа можно рассматривать как знак духовного возрождения некоторых персонажей романа.

Софья Петровна Лихутина встречается "печального и длинного", когда она возвращается с маскарада от Цукатовых. В этот же момент она начинает понимать свою судьбу: ее любимый Николай Аполлонович вовсе не Герман из "Пиковой Дамы" Пушкина, о котором она мечтала, а террорист, "красное домино". Хотя Софья Петровна сразу же "забыла о событии", ее "озарение" вызвано встречей с "Кем-то Безмерно-Огромным".

— и казалось: под маскою Кто-то Безмерно-Огромный.

(Белый 1922 : I, 232).

Диалог в этой сцене намекает на последующие события, которые в известной мере можно толковать как намеки на царство Антихриста, которое неминуемо победит Христос.

— "Вы вот все отрекаетесь от меня: я за всеми хожу. Отрекаетесь, а потом призываете..."

(Белый 1922 : I, 232).

Кризис камерного мирка недалекой Софьи Петровны перерастает после встречи с "печальным и длинным" в своеобразный апокалипсис. У Вл. Соловьева аналогичные встречи с Софией, "Душой мира", означали момент внутреннего озарения и испытания универсального синтеза. У Белого же мы находим откровенную пародию на это. В его "Петербурге" встреча Софьи Петров-

ны с Христом предвещает окончательное уничтожение, "пустоту", которая подчинила себе и героиню и окружающий ее мир. Наносящий окончательный удар Медный Всадник — другой решающий "деятель" в структуре и идеологии романа — соединяется в сознании Софьи Петровны с тем же видением. Испытания Софьи Петровны, одного из самых комических и парадоксальных персонажей романа, хорошо показывают типичный для повествовательной манеры Белого способ соединять личные испытания персонажей с центральными мировоззренческими видениями романа.

— Мелькнула любовь рокового несчастного лета, и отвалилась от памяти; и раздался удар, раздробляющий камни; мелькнувши, упали; весенние разговоры ее с Nicolas Аблеуховым, годы замужества, свадьба: так некая пустота отрывала, глотая кусок за куском. И неслись удары металла, дробящие камни. Вся жизнь промелькнула, упала вся жизнь; и не было еще никогда ее жизни; и будто она — нерожденная в жизнь. Пустота начиналась у нее непосредственно за спиной (все там провалилось); и пустота продолжалась в века; в веках слышался лишь удар за ударом; то падали куски жизней; стучал металлический конь, звонко цокая в камень: у ней за спиной порастапывал он отлетевшее; там за спиной, погнался за ней металлический Всадник."

(Белый 1922: I, 233-234).

Важным смысловым моментом романа является появление Христа перед главным героем Николаем Аполлоновичем Аблеуховым и его последующие метаморфозы.

При первой встрече с главным героем романа "печальный и длинный" вдруг иронически переосмысливается в милиционера. Во второй встрече явно чувствуется влияние антропософских идей. Встреча начинается с воспоминаний о детстве, с желания вернуться обратно к его голосам. Вместе со звуками детства в него входит "печальный и длинный". Николай Аполлонович испытывает "печального и длинного" в самом себе: его мысли персонифицируются в образе.

"И кто-то печальный, кого Николай Аполлонич ни разу ни видывал, вступил в него; стал; пронизывал светлый свет его глаз."

(Белый 1922: II, 155).

Затем видение Христа исчезает,



"Обладателя голоса не было"

(Белый 1922:II, 155).

Но в тот же момент он опять реализуется в конкретном образе

Стоит.

Как и он, у магазинной витрины: с распушенным зонтиком...; смотрит... как будто лица же нельзя раз-  
обратить;

(Белый 1922:II, 155).

Ада Стейнберг (1977:154-156) обратила внимание на сходство образов Николая Аполлоновича и Христа, которое подчеркнуто пародийным образом. Николай является мучеником, страдальцем-заменителем. Перед нами ситуация, вывернутая наизнанку: он жертвует своим отцом, как библейский отец своим сыном.

В одной из глав романа Николая символически распинают. Николай хочет страдать, хочет услышать любимый спасительный голос, но он ничего не слышит. Христос не является. С другой стороны, страдания Николая происходят от собственных сомнений. Они чисто личные и никак не связаны со страданиями человечества.

Сопоставление Николая с Христом, конечно, можно обосновывать, но оно представляется спорным, если исходить из общесмыслового, сущностного наполнения этого образа. При подобном сближении образ Христа, основанный на идеях Вл. Соловьева, Ницше и Штейнера, уничтожается, сводится к нулю.

Толкование "печального и длинного" как Христа, христианско-библейского или оккультно-антропософского, находит наиболее полное отражение в конце уже упомянутой встречи с Николаем Аполлоновичем. Эта сцена показывает крайнее отчаяние Николая Аполлоновича, но в то же время момент его прозрения, высшего осознания себя и мира. В этой сцене есть прямой намек на Новый Завет.

- "Я - больной, я глухой... Успокой меня!"

И услышать в ответ.

- "Встань..."

- "Иди..."

- "Не грешి..."

(Белый 1922:II, 156).

После этой сцены следует намек на близкую катастрофу, которая уничтожит Николая и тот мир, в который он входит. Но этот

намек можно истолковать не только как уничтожение мира Анти-христа — но и как второе пришествие Христа в грядущем.

"И ничего не ответит печальный: ответов не может быть; будут после — через час, через год, через пять, а пожалуй, и более — через сто, через тысячу лет; ответ — будет!

. . . . .

Изменится во мгновение ока все это. И все незнакомцы прохожие, — те, которые друг перед другом прошли (где-нибудь в закоулке) в минуту смертельной опасности, все они встретятся!

Этой радости встречи никто не отнимет."

(Белый 1922:II, 156).

Эта тема второго пришествия Христа является в "Петербурге" центральной, и она освещается особенно ярко в конце II главы романа, которая больше всего и самым удивительным образом менялась в сложном процессе создания романа, в разных его редакциях. То второе пришествие Христа, которое она изображает, не связано напрямую с образом "печального и длинного", но тематически оно к нему очень близко, и их, на мой взгляд, можно соединить, несмотря на авторские оттоchia.

Второстепенный персонаж романа, сектант Степка, действует в "Петербурге" только в этой сцене. Образ Степки соединяет "Петербург" с тематикой "Серебряного Голубя", первой частью задуманной Белым трилогии.

Степка является членом секты "хлыстов", а "хлысты" хотели принести в Россию нового Христа (см. об этом в "Серебряном Голубе"; Белый 1910 б: 49:52). В "Серебряном Голубе" Степка исчезает и появляется опять только на страницах "Петербурга". С его приходом появляется и письмо, которое ему читает Дудкин. Это письмо имеет основное значение в картине мира всего романа. Оно написано с теософской точки зрения и с теософской терминологией (см. об этом Лjungрен 1982:53-56). Предполагается, что сочинитель письма живет в изгнании за границей.

Многие неясные места письма в берлинской редакции романа не получают объяснения в сириновской редакции романа.<sup>6</sup> Поэтому необходимо вернуться к ранней неполной журнальной редакции романа, из которой становятся более ясными и многие связи с "Серебряным голубем". Прочитав сложный, но интересный отрывок сначала из берлинской, а потом из журнальной редакции романа.

"Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та же все бесовщина, и то же все одержание."  
"Близится великое время; остается десятилетие до начала конца: запишите и передайте потомству; всех годов будет значительней 1954 год. Это — России коснется; в России колыбель церкви Филадельфийской; вижу теперь почему Соловьев говорил о Софии."

(Белый 1922: I, 136).

Непроясненным остается, по крайней мере, следующее: какая "бесовщина", какое "близится великое время", как оно связано с Россией, с Вл. Соловьевым, с Софией? Почему Россия — "колыбель церкви Филадельфийской"? В журнальной редакции 1911 года ситуация описана гораздо шире.

"Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та же все бесовщина, то же все одержание силой, в существовании которой я не могу более сомневаться, — ибо я видел Его, говорил с Ним (не с богом); Он пытался меня растерзать, но одно святое лицо вырвало меня из нечистых когтей.

Близится эфирное явление Христа, — остается десятилетие. Близится пришествие предтеч и одного предтечи; кто такое спасшее меня лицо — предтеча или предтечи — не знаю. России особенно будет близко эфирное явление, ибо в ней колыбель новой человеческой расы, зачатие которой благословил сам Иисус Христос.

Видю теперь, что Владимир Соловьев был инспирирован одной развоплощенной высшей душой (самопосвящение), что связало в нем пьяный путь с культом Софии, бессознательно загнало в Египет и т.д. Это в связи с тем, о чем нижегородская сектантка Н.П.<sup>7</sup> (помнишь наша знакомая?) так мучительно бредила... Лев Толстой — перевоплощение Сократа: он пришел в Россию в нужное время для морального очищения. Ясная Поляна — звезда России. Мобилизуются темные силы под благовидным покровом социальной справедливости."

(Журнальная редакция, глава II, стр. 72-73,  
цит. Иванов-Разумник 1923:148-149).

Теперь истолкование несколько облегчается. Тайный "он", который "пытался меня растерзать", вероятно, какое-то соеди-

нение Антихриста и беса Откровения. Речь идет о жизни в царстве Антихриста, но "эфирное явление" Христа близится. В этом можно увидеть намек на антропософию (первым это заметил Holthusen 1956:189): Эфирное явление, то есть Ätherleib, это то, что в жизненном процессе не позволяет физическим веществам и силам уничтожать физическое тело. Другими словами, эфирное тело означает, по мнению Штейнера, (см Steiner 1930) "нормальную" духовную жизнь, которая еще не имеет связи с потусторонним миром. В цитированной сцене речь явно идет о пророчестве второго пришествия Христа на землю в образе человека. Пришествие Христа на землю — по антропософии — дает человеку возможность усвоить духовную мудрость. Христос принес с собой свет в "царство теней" (см. Steiner 1930), которым является весь тот мир, который описывается в "Петербурге". И появления в нем "кого-то печального и длинного" приносят свет. Встреча с ним вызывает момент осознания, откровения и мгновенное исчезновение "теней", то есть представление о Втором пришествии Христа. Второе пришествие должно уничтожить тот монгольский хаос и революционный терроризм, которые господствуют в "Петербурге". На это, вероятно, и намекают строки текста о мобилизующихся "темных силах под благовидным покровом социальной справедливости."

Но второе пришествие еще не может произойти.

Нет, конечно, ответа не будет.

(Белый 1922 : II, 156)

Противоположная монголизму сила еще не осуществила возложенных на нее надежд. По антропософии второе пришествие Христа произойдет только тогда, когда люди достигнут стадии эфирного тела. Это пока еще невозможно. Антропософское понятие "достижение эфирного тела" сопоставимо также с чисто символистскими характеристиками творческого процесса, с достижением настоящего творческого духа, к которому стремятся, но которое еще не достигнуто.

Намекая на "предтеч", Белый, очевидно, имел в виду таких пророков универсального кризиса и конца мира, царства Антихриста и второго пришествия Христа, как Вл. Соловьев, которого он и упоминает в письме. Россия как "колыбель новой человеческой расы" содержит откровенный намек на мессианское ее предназначение в борьбе между Востоком и Западом, злыми силами и Христом, которая должна закончиться Вторым пришествием Христа. В берлинской редакции этот отрывок сокращен и



сведен к почти непонятным словам о России как колыбели филаделфийской церкви. Мысль о мессианском назначении России в более ранней редакции позволяет считать Откровение одним из источников такого объяснения.

Намек на филаделфийскую церковь тоже из Откровения (2-3, особенно 3: 7-13). М. Лунгрен (1982:56), который основывает свое толкование письма Степки на штейнерианстве, предполагает, что напоминание о филаделфийской церкви возникает при объяснении ее Р. Штейнером своим русским ученикам: по его мнению, она являлась бы прототипом славянской культуры, дорогой к универсальному братству людей. Именно с ней связано учение Вл. Соловьева о Софии. С другой стороны, напоминание о филаделфийской церкви, одном апокалиптическом приходе, имеет, как и большая часть религиозной терминологии, орнаментальную функцию, подобно оккультическим символам (см. Holthusen 1979:278).

Посмотрим другие "темные" места в тексте:

Всех годов значительней 1954 год.

Это России коснется...

(Белый 1922: I, 136).

Апокалиптическое указание именно на этот год трудно объяснить.<sup>8</sup> Упоминание Вл. Соловьева сделано в духе антропософской терминологии: "инспирирован", "Высшая душа", "самопосвящение". Намеки на "него" и Софию пока остаются не совсем ясными. Вероятно, намек на Софию, связан со вторым пришествием Христа. Для Вл. Соловьева появившаяся в пустыне Египета София и есть вышеупомянутая предтеча. Вместе с тем София также и цитата из Откровения, потому что ее эпитет "жена облеченная в солнце" намекает на жену "сына которой дракон хочет съесть". Сын спасен Архангелом Михаилом, но жена бежит в пустынь, где (в Египте) перед Вл. Соловьевым София предстает в видении.

В сириновской редакции 1913 года ничего не говорится о перевоплощении Сократа, о Толстом и Ясной Поляне - "Звезде России". Лунгрен увидел (1982:51) в сопоставлении Ясной Поляны со "Звездой России" аллюзию к "утренней звезде" Откровения. Белый обращался к Толстому в своем исследовании "Трагедия творчества - Толстой и Достоевский" (Белый 1911б), которое вышло в один год вместе с журнальной редакцией романа, и считал Толстого великим пророком морального очищения. Белый оценивал целостную концепцию миропонимания Толстого, в

котором искусство должно стать той религией жизни, к которой стремились и символисты.

Почему Белый вычеркнул этот отрывок в последующих редакциях романа, трудно объяснить. Намек на Толстого, вероятно, стал второстепенным. Общее апокалиптическое настроение и пророчество второго пришествия Христа передано в сириновской редакции с сокращениями. В берлинской редакции осталось только упоминание "книги Толстого".

От табаку да от водки пошло; знаю то, кто:  
японец!"

— "А откуда ты знаешь?"

— Про водку? А Лев Николаевич — книжечку его изволили читать? — ефто самое говорит."

(Белый 1922: I, 136).

В сириновской редакции книга Толстого названа: "Первый винокур". (Белый 1981:104). Речь идет, вероятно, о типичном для Белого пародийном орнаменте, который он снял в берлинской редакции.

Пророчество Степки, в котором чувствуется влияние русского сектанства, тоже намекает на второе пришествие.

— "Да о чем мы пошепчемся?"

— "Все о том, об одном: о втором Христовом пришествии."

(Белый 1922: I, 137).

Пророчества Степки заставляют вспомнить "Серебряного голубя" и его славянофильское понимание мистической светлой силы народа. Его религиозный свет должен провести Россию, а через нее всю Европу, к духовному возрождению, которое связано с религиозным.

"И Степка рассказывал все о том, об одном: как у них на селе заводились мудреные люди, и что у мудреных людей выходило: они на селе возвещали рождение дитяти, асвапждение всеобщее; скоро, мол, сбудется."

(Белый 1922: I, 134).

В итоге все завершается темой второго пришествия Христа. Взгляды Степки и сектантов из "Серебряного голубя" представляют сплав основанного на Откровении христианства, народных суеверий и учения славянофилов. В романе "Серебряный голубь" выразители этой новой веры являются, по мистически-на-

родническому пониманию, светлой силой будущего. Так написал о романе Бердяев (1910:110). В "Петербурге" из них остался только Степка. В "Петербурге" жизнеутверждающие образы будущего исчезают, уступая место уничтожающим панмонголистским пророчествам.

В рассказах Степки содержатся намеки на общие признаки конца мира: "болезни всякие — мор голод". И все же в его сознании силы уничтожения связаны именно с Востоком.

— "А что, будет?"

— "Перво-на-перво убиения; апосля — всеобщее недовольство: апосля же болезни всякая — мор, голод; ну там говорят, умнейшие люди — волнения: китаец встанет на себя самого: мухамедане взволнуются; только етта не выйдет."

— "А дальше?"

— "Все прочее соберется к исходу двенадцатого; только в тринадцатом году ... Да что! Одно пророчество есть: вонмем де... на нас де клинок... во что венец японцу: и потом — рождение отрока нового. И еще: у анпиратора прусскава мол ... Вот тебе, барин пророчество: Ноев Кавчег надо строить!"

(Белый 1922: I, 137).

Фразу "китаец встанет на себя самого" можно символично истолковать как объяснение отношений между персонажами "Петербурга": все являются монголами, которые встанут друг на друга. С другой стороны, намек обращен к китайской революции и гражданской войне 1911 года.

Степка уверен в спасении России. Строение Ноева Ковчег может означать подготовку России к окончательной борьбе, в которой у нее специальная задача. Ю. Хольтхузен (1979:278) считает, что цитата больше намекает "на мир белых голубей, чем на символику окончательного космического взрыва". М. Лунгрэн (1982:51) ссылается на письмо Белого Блоку от 1912 года, в котором Белый пишет о будущей гибели Европы — наводнении и необходимости строить Ноев Ковчег.

"И будет все хуже и хуже. И Европа провалится: будет потоп. И чего же хорошего ждать. Ройте скорей катакомбы — стройте Ноев Ковчег. Аминь."

(Блок-Белый 1940:278).

"Венец японцу" означает, по мнению американских исследователей Магир и Малмстад (Maguire & Malmstad 1978:327) — которые создали подробный комментарий последнего английского перевода "Петербурга", победу японцев над русскими. С другой стороны, такая фраза, как "на нас-де клинок", намекает на монгольскую опасность, которая, на взгляд многих, уже существовала в период Русско-Японской войны. "Японец", которому принадлежит венец, может быть и символом апокалиптического войска, а Ноев Ковчег может содержать и намек на воззрения русских староверов, по которым Петр Первый был Антихристом, а его город Петербург новым Вавилоном, который затонет во время наводнения.

Финальная фраза сцены "Эй, гряди, Господи Иисусе!" является и одной из последних фраз Откровения (22-20), и здесь завершается апокалиптическая тематика. В дальнейшем о ней напоминает повторяющаяся в романе фраза "Встань о солнце", в которой солнце можно истолковать и как символ Христа. Л.К. Долгополов (1977:246) указывает на отрывок из журнальной редакции романа, который дает право на такое сопоставление. Солнце является "солнцем души", которое освещает человека изнутри. В человеке появляется этот свет после встречи с Христом.

В героях "Петербурга" возникает этот момент внутреннего прозрения после встречи с Христом, но для испытывающих эту встречу она всегда означает и момент осознания окончательного уничтожения.

Образ Христа в "Петербурге" является не только сильным господом Откровения или встающим Солнцем. Было написано, что Белый в "Петербурге" больше не описывает исторического Христа в духе учений Ницше, а внеисторического штейнерианского Христа (Gerlck (1980:373). Но эта внеисторичность образа не раскрывает внутренней загадочности человека, как должно было бы открывать штейнерианство, а является знаком слабости образа.

Как "белое домино" "печальный и длинный" является маской, иллюзорным элементом петербургской действительности. При всей своей силе он остается в тени образа Медного Всадника — Антихриста. Образ Петра является действующим и активным, но в то же время сатанинским и поэтому апокалиптическим. Христос же является почти незаметным и недействующим.

Как "белое домино", Христос является также и шутом. Появляющиеся в романе маски "Красного домино", "Красного шута",



конечно, противоположны типу Христа, но в то же время находятся в одном с ним ряду. Но как Александра Ивановича Дудкина (уподобляемого красному шути), так и Христа "Петербурга" можно считать юродивым.<sup>9</sup> Этот юродивый вызывает тревогу, соединяет в себе уровни уничтожения и откровения.

"Кто-то печальный и длинный" является Христом-инициатором, обновителем, теургом, но одновременно и бессильным выразителем уничтожения, которое несет Антихрист. "Печальный и длинный" "Петербурга" является Христом и в мистико-окультистическом понимании пророчеств Откровения.

Тема Христа тесно связана с другими главными темами романа, например, с темой Востока и Запада, с темой и внешней и прежде всего внутренней революции, с петербургской тематикой и мифологией. В ней особенно ярко выражено типичное для поэтики "Петербурга" соединение разнообразных идеологических влияний и импульсов — прежде всего учений и образов Вл. Соловьева, Ницше и Штейнера. Всех их он с восхищением превозносил в своем теоретическом творчестве, но в романе "Петербург" он и превозносит их, и одновременно шутит над ними, пародирует их, создает из их понятий многоплановую, амбивалентную игру. Но эта игра не уничтожает, не умаляет элементов, используемых в ней.

Христос не уничтожен в "Петербурге". Но и он, так же как все элементы романа, является объектом амбивалентной игры, в которой постоянно идет поиск окончательной истины. И в этом искании — сила самого романа, я сказал бы, довольно христианская по своему характеру.

#### СНОСКИ

1. Статья основывается на одной из глав моей книги, *Revelation* 1987:287-198.
2. Сириновская редакция 1913 года (Белый 1981), Берлинская редакция 1922 года (Белый 1922), Отрывок из журнальной редакции 1911 года см. Иванов-Разумник 1923.
3. Ницше можно сопоставить с Христом — замечает Белый в своей статье о Ницше (Белый 1911а:89). Об этом сопоставлении в лирике Белого см. Хмельницкая 1966, и особенно Christa(1977: 29-37).
4. Об Адаме как Антихристе говорит и Иванов-Разумник (1923: 52). См. и Peterson (1980: 59-60).

5. Важно, что символисты иногда называли и Вл. Соловьева "им- царем-бедным". О сопоставлении Соловьева — Ницше и Штейнера написано выше. Пустыгина (1981: III-II2) находит связь и с С.М. Соловьевым, А. Блоком, А. Добролюбовым и с именем самого Белого. В стихотворении Блока "Вот он Христос" (1905) Христос является "светлым — немножко грустным", с такими же оттенками Христос изображен и в рассказе А. Ремизова "Пруд" (1910), на который Белый (1911a: 475-477) написал отзыв.

6. По М. Лингрену (1982:88) письмо Степки сокращено в последующих редакциях романа, потому что Белый боялся обвинения за проповедь оккультизма.

7. Как прототип "нижегородской сектантки" воспринимали (Г-Д-Л 1981:659) А.Н. Шмидт, которая считала Вл. Соловьева инкарнацией Христа. Белый пародировал эту ситуацию и в образе Софьи Петровны.

8. По нашему мнению, замечание Магаера и Малмстада (Maguire & Malmstad 1978:327), что Белый ошибся на один год со смертью Сталина, больше шутка, чем серьезный намек.

9. Об этом написала Силард (1982:97-98), которая намекает на аналогичные образы в лирике Белого.

#### ЛИТЕРАТУРА

- |             |  |
|-------------|--|
| Белый 1910a | Белый, Андрей, Луг зеленей. Книга статей. Москва.  |
| Белый 1910b | Белый, Андрей, Серебряный голубь. Москва.  |
| Белый 1911a | Белый, Андрей, Арабески. Книга статей. Москва.   |
| Белый 1911b | Белый, Андрей, Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. Москва.   |
| Белый 1917  | Белый, Андрей, Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилю Метнеру на его первый том "Размышлений о Гете". Москва. |
| Белый 1922  | Белый, Андрей, Петербург. Берлин.  |
| Белый 1966  | Белый, Андрей, Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Ленинград-Москва.   |
| Белый 1979  | Белый, Андрей, Рассказы. Gesammelt und eingeleitet von Ronald E. Peterson. Slavische Propyläen. Band 141. München.                       |

- Белый 1981      Белый, Андрей, Петербург. Литературные памятники. Москва.
- Бердяев 1910      Бердяев, Н., Русский соблазн. По поводу "Серебряного голубя" Андрея Белого. Русская мысль II, 104-115.
- Блок-Белый 1940      Блок, Александр и Белый Андрей, Переписка. Летописи Государственного Литературного Музея. Книга седьмая. Москва.
- Г-Д-Л 1981      Гречишкин, С.С., Долгополов, Л.К., Лавров, А.В., Примечания. Белый, Андрей, Петербург. Литературные памятники. Москва, 641-692.
- Долгополов 1977      Долгополов, Л.К., На рубеже двух веков. О литературе конца XIX - начала XX века. Ленинград.
- Иванов-Разумник 1923      Иванов-Разумник, Вершины. Александр Блок и Андрей Белый. Петроград.
- Пустыгина 1981.      Пустыгина, Н.Г., Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург" (статья вторая). Ученые записки Тартуского Государственного Университета. Труды по русской и славянской филологии XXXII. Литературоведение. Тарту, 86-114.
- Силард 1982      Силард, Лена, От "Бесов" к "Петербургу": между полюсами мродства и шувовства (набросок темы). Studies in the 20<sup>th</sup> Century Russian Prose. Ed. by N.-Å. Nilsson. Stockholm Studies in Russian Literature, 14. Stockholm, 80-107.
- Хмельницкая 1966      Хмельницкая, Т. Поэзия Андрея Белого. Предисловие. Белый, Андрей, Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Москва, 5-66.
- Christa 1977      Christa, Boris, The Poetic World of Andrey Bely. Bibliotheca Slavonica, Band 16. Amsterdam.
- Gerigk 1980      Gerigk, Horst-Jürgen, Bely's "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie". Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Hrsg. von Ernst Behler & al., Band 9. Berlin, 356-373.
- Holthusen 1956      Holthusen, Johannes, Andrej Belyj und Rudolf Steiner. Festschrift für Max Vasmer

- zum 70. Geburtstag. Wiesbaden, 188-192.
- Holthusen, 1979 Holthusen, Johannes, Belyj, Petersburg. Der russische Roman. Hrsg. von Bodo Zelinsky. Düsseldorf, 265-289.
- Ljunggren 1982 Ljunggren, Magnus, The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel Peterburg. Stockholm Studies in Russian Literature, 15. Stockholm.
- Maguire & Malmstad 1978 Maguire, Robert, A. & Malmstad, John E., Notes. Bely, Andrej. Petersburg, Stanford, 294-336.
- Pesonen 1987 Pesonen, Pekka, Vallankumouksen henkihengeten vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista "Peterburg" ja sen aatetaustasta. Slavica Helsingensia, Suppl. II. Helsinki.
- Peterson 1980 Peterson, Ronald E., Andrej Bely's Short Prose. Birmingham Slavonic Monographs, No 11. Birminham.
- Steinberg 1977 Steinberg, Ada, On the Structure of Parody in Andrej Belyj's Peterburg. Slavica Hierosolymitana, Volume 1. Jerusalem, 132-157.
- Steiner 1930 (1909) Steiner, Rudolf, Die Geheimwissenschaft im Umriss. Dornach.



## ПОЭЗИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА. О ПЕРЕВОДАХ ПОЭМЫ "ДВЕНАДЦАТЬ" АЛЕКСАНДРА БЛОКА НА ФИНСКИЙ И ШВЕДСКИЙ ЯЗЫКИ

Вероника Шеншина (Хельсинки)

Поэма Александра Блока "Двенадцать" является одним из самых сложных и многоплановых произведений с точки зрения переводчика, что, однако, не оказалось препятствием для переводчиков, а, наоборот, послужило импульсом для появления все новых переводов. Поэма переведена на множество языков и благодаря этому она разошлась по всему миру. Можно сказать, что само распространение поэмы "Двенадцать" воплощает "мировой пожар".

Нарастающее количество переводов порождает и интерес, и потребность в их сопоставлении, критике и анализе. Переводчики борются, каждый по-своему, с блоковским "ветром", "пожаром" и "светом", и их решения представляют сильный материал для сопоставительного и критического анализа.

Поэму "Двенадцать" анализировали в переводах на немецкий, английский, сербохорватский и японский языки. Последующий анализ содержит еще один взгляд на поэму "Двенадцать", в частности, в переводах на финский и шведский языки.

Цель сопоставления четырех переводов заключается в том, чтобы посредством структурно-композиционного, лексико-стилистического, ритмико-фонетического и графического анализа выявить

- объективные трудности, возникающие в процессе переводов;
- идиостилевые черты отдельных переводов;
- определить некоторые закономерности развития языка современного поэтического перевода;
- охарактеризовать по мере возможности, индивидуальные методы перевода.

Теоретическим фундаментом данной работы являлся труд Иржи Левого "Искусство перевода".

Так как в поэме Блока наиболее ощутимы стилевые контрасты, которые проявляются на всех уровнях текста - от графического и фонетического до синтаксического и композиционного - анализ был проведен по стилевой доминанте.

### I. Переводы поэзии Александра Блока в Финляндии.

В Финляндии первые переводы поэзии Александра Блока были опубликованы на шведском языке в 1924 году. Поэмы "Две-

надцать" и "Скифы" впервые появились в книге "Sånger i rött och svart" Гельсингфорского издательства Холгера Шилдта в переводе Рафаэла Линдквиста. "Скифы" и "Двенадцать" затем печатались и во многих других изданиях. Например, в 1935 году поэмы по неизвестным соображениям входили в книгу "Rysslands judiska skaldler" (Еврейские поэты России), изданную Гельсингфорским издательством Вернера Сздерсдтрэма в том же переводе Рафаэла Линдквиста. (1)

В 1936 году была издана книга "Ur Rysslands sång" Гельсингфорским издательством "Blinkfyren". (2) В этом издании впервые сказано, что Рафаэл Линдквист переводил на шведский язык непосредственно с русского оригинала.

В 1945 году, т.е. девять лет спустя, выходит книга под названием "Under röd himmel" (Под красным небом), которая также содержит поэмы "Скифы" и "Двенадцать". В 1947 году вышло второе издание, после которого появился интерес к стихам Александра Блока и в Швеции, а в Финляндии перестали переводить и издавать Блока на шведском языке. (3)

Затем поэмы "Скифы" и "Двенадцать" были изданы в переводе Рафаэла Линдквиста в 1953 году и в 1961 году, а в 1965 году — поэма "Скифы". В 1971 году поэма была издана в переводе Яна Броберга и в 1972 году в переводе Бенгта Янгфелдта. (4)

В 1959 году издаются стихи в переводе Магды Лагерман и Ерана Линдстрема. (5) В 1967 году выходит статья Ал. Блока "Интеллигенция и революция" в переводе Свена Валлмарка на шведский язык в книге "Röd oktober" (Красный октябрь) в Стокгольме. (Bergstrand 1985:44-48)

В 1934 году появился первый перевод поэмы "Двенадцать" на финском языке в книге "Runon Purgsi" (Парус Стиха), выполненный известным финским переводчиком Юрье Юльхя (Yrjö Jylhä). Поэма была переведена и в 1960 году петрозаводским переводчиком Армас Яйкия. В 1975 году вышел Сборник советской поэзии номер I, который содержит стихи В. Брюсова, С. Есенина и А. Блока в финских переводах. (6)

Переводы были выполнены коллективно: с подстрочника Пекки Песонена и с комментариями Натальи Башмаковой Анна-Майей Райттилой. Можно сказать, что в Швеции и в Финляндии символист Блок для обычного читателя, несмотря на упомянутые переводы, является прежде всего создателем поэм "Двенадцать" и "Скифы".

И.И. Переводчики поэмы "Двенадцать" и критика переводов в Финляндии

Ю р ъ е Ю л ь х я (Yrjö Olavi Jylhä) родился 27.7.1903 в Тампере и скончался в Турку 30.12.1956 в Финляндии. Он является одним из основоположников финской литературной группы Туленкантаят (Tulenkantajat, 1924). (7)

Юрье Юльхя переводил на финский язык английскую, шведскую, французскую и русскую поэзию. В первом издании 1934 года "Рунон Пурси" (Runon Purvi) содержится его перевод поэмы Александра Блока "Двенадцать".

Когда в 1934 году была издана книга "Рунон Пурси", критики несколькими словами упомянули и о переводе поэмы "Двенадцать". Критики писали о "потрясающей", "удивительной", "странный" и "гениальной" поэме. Лаури Вильянен (Lauri Viljanen) в газете "Хельсингин Саномат" (Helsingin Sanomat), от 6.12.1934, предлагает читать поэму вслух, как и все другие стихи, входящие в сборник. В целом критики высоко оценили перевод Юрье Юльхя.

О методе перевода Юрье Юльхя мы знаем лишь то, что можно вычитать из самого перевода. Неизвестно, переводил ли он с подстрочника, непосредственно с русского оригинала или с какого-нибудь другого перевода. Перевод, рассматриваемый в нашей работе, был напечатан в новом издании "Рунон Пурси" в 1980 году.

А н н а - М а й я Р а й т т и л а (Anna-Maija Raittila) родилась 23.7.1928 в Йоенсуу. Она переводила на финский язык венгерскую поэзию непосредственно с венгерского языка. Перевод поэмы Александра Блока "Двенадцать" сделан с подстрочника вместе со специалистами русской литературы и русского языка. Перевод, рассматриваемый в нашей работе, был напечатан в Сборнике Советской поэзии (Neuvostolyriikkaa, I, 1975).

Критики приняли с большим энтузиазмом в 1975 году Сборник Советской поэзии. Новый перевод поэмы "Двенадцать" сравнивается с предыдущими, т.е. с переводом Юрье Юльхя (1934) и Армас Яикия (Armas Äikiä, 1960). Антти Сеппя (Antti Seppä) в газете "Суомен Саномат" (Etelä Suomen Sanomat, 8.4.1975), пишет, что перевод Юльхя слишком отражает индивидуальный стиль самого Юльхя, и голос Блока исчезает. Перевод Яикия он считает сухим и бледным, а перевод Анны-Майи Райттилы — самым лучшим. Антти Сеппя оценивает переводы с точки зрения финского читателя, не знающего русского языка. Критик Симо

Маннила (Simo Mannila) из газеты "Кансан Уутисет" ("Kansan Uutiset, 20.4.1975), утверждает, что перевод Анны-Майи Райттилы лучше предыдущих переводов только потому, что поэтический язык сильно изменился в течение последних десяти лет. Пекка Тамми (Pekka Tammi) в газете "Ууси Суоми" (Uusi Suomi, 1.6.1975), считает, что перевод Анны-Майи Райттилы с лексической точки зрения точнее предыдущих, но в целом мучительно неуклюжий. Харри Хелениус (Harri Helenius) из финско-шведской газеты "Хуфвудстадсбладет" (Hufvudstadsbladet, 12.9.1975), считает что перевод Анны-Майи Райттилы удался блестяще.

Рафаэл Линдквист родился 15.1.1867 в Финляндии, в Оулу. Он был активным публицистом и редактором и писал под псевдонимом Сепия (Sepia). В 1904–1922 гг. он был главным редактором комического выпуска "Фурен" (Furen); в 1924–1939 гг. издавал журнал "Блинкфурен" (Blinkfuren). Он был известен как весьма злой сатирик. (8) Рафаэл Линдквист владел русским языком и перевел поэму "Двенадцать" с русского оригинала в 1924-ом году. Рассматриваемый перевод входит в сборник "Världens bästa lyrik" (1961).

Бенгт Янгфелдт родился 22.11.1948 г. в Стокгольме. В 1976 году он защитил докторскую диссертацию на тему "Маяковский и футуризм", 1917–1921". В институте славянских языков в Стокгольмском университете Б. Янгфелдт работал с 1969 года. В 1982 году вышла его работа "В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик: Переписка 1915–1930".

В 1987 году вышел перевод "Att behaga en skugga" книги Й. Бродского "Less than one" (1986). В 1988 Бенгт Янгфелдт в сотрудничестве с Рейном Круусом составил книгу "Письма к Августе Барановой 1916–1938". Перевод поэмы "Двенадцать", рассматриваемый в нашей работе, входит в сборник русской поэзии 1890–1930 гг. "Rysk poesí 1890–1930" (1972).

## 2. Метод перевода

Вопрос о влиянии переводчика на процесс перевода и структуру переводного произведения сводят в большом количестве лингвистических работ (Уриел Вейнрихх) лишь к "контакту двух языков" (И. Левый 1974:40). Между тем индивидуальные переводческие стили не приходится отрицать, так как со временем количество переводов одного и того же произведения возрастает и отдельные переводческие стили явно ощущаются (М. Новикова 1971:28). Например, поэма "Двенадцать" бы-



ла переведена II раз на сербскохорватский язык и опубликована в переводах 40 раз (Станишич 1987:205).

Е. Эткинд приводит в качестве примера известного переводчика М.Л. Лозинского, который перевел "Божественную комедию" Данте на русский язык, и в своем методе перевода соединил науку и поэзию. Лозинский тщательно ознакомился с материалом, касающимся Данте и его эпохи, составил систематические картотеки, собрал папки, содержащие языковые анализы, и, что интересно с нашей точки зрения, провел сопоставления с текстами переводчиков-предшественников – в данном случае с переводом Д. Мина (Е. Эткинд 1963: 186–187).

Переводчики поэмы "Двенадцать" Анна-Майя Райттила и Бенгт Янгфелдт не знакомились с первыми переводами "Двенадцати", ссылаясь на то, что не хотели черпать слишком много впечатлений из чужих переводов, стремясь избежать лишних влияний (интервью). Бенгт Янгфелдт однако знал перевод Хардинга.

Ефим Эткинд весьма критически относится к переводу с подстрочника, т.е. с буквального прозаического пересказа содержания отдельного стиха. "Перевод с подстрочника и перевод – разные вещи" (Е. Эткинд 1963: 176–177). По мнению Эткинда, поэт, переводящий с подстрочника, не должен подписывать стихи словами "Перевод с персидского", а – "перевод с подстрочника". Он также должен поставить рядом со своей фамилией фамилию того, кто раскрыл ему содержание оригинала.

"Нельзя не удивляться, когда видишь, со скольких языков некоторые поэты умудряются делать переводы

..."

так пишет Иоганнес Р. Бехер (Е. Эткинд 1963:1975), который и сам, кстати сказать, переводил с подстрочника Маяковского и Бедного. Е. Эткинд отмечает, что подстрочник всегда, в большей или меньшей степени, ведет к банализации.

Раньше сами поэты, в большинстве случаев, переводили иноязычную поэзию, а сейчас переводами поэзии занимаются, кроме поэтов, ученые и литературоведы и нередко в сотрудничестве.

При оценке творческого вклада переводчика важно выявить связь перевода с предыдущими версиями (И. Левый 1974: 222). Комбинации прежних переводческих версий И. Левый называет компилятивными переводами. Ср.:

"Перевод того или иного произведения может быть уже сделан одним или несколькими предшественниками, новый же переводчик не только имеет право, но даже обязан воспользоваться всеми их удачами и продолжить их труд, улучшить его. В XVIII в. нередко своеобразные "коллективные" переводы, сделанные, впрочем, без реального сотрудничества" (Е. Эткинд 1963: 7).

В целях более справедливой оценки перевода и его соответствия с оригиналом, следует точно установить, какой именно текст служил переводчику оригиналом. Многие мастера прошлого переводились через вторые руки, и в качестве посредника часто выступал английский язык (И. Левый 1974: 218). Нам неизвестно, в частности, с какого языка переводил Юрье Юлья. Неизвестно, с какого издания поэмы "Двенадцать" переводили Бенгт Янгфелдт и Анна-Майя Райттила. Этот факт также играет большую роль, т.к. текст поэмы "Двенадцать" в газете "Знамя Труда" 1918 г. отличается от текста этой поэмы поздних советских изданий. (см. графическое изображение на стр. ), (Shenshin 1988:65).

### 3. Стилистика переводов: структурно-стилевой анализ

В данной главе приводятся примеры лексико-стилистических трудностей, которые относятся к толкованию и интерпретации переводов.

К. Чуковский в книге "Искусство перевода" пишет:

"Тот, кто нечувствителен к стилю, не вправе заниматься переводом: ... это глухой, пробувший воспроизвести перед вами ту оперу, которую он видел, но не слышал"

(Чуковский 1930:35).

Чуковский считает важным, чтобы переводчик переводил такого писателя, стиль которого ему самому близок.

"Те кто переводят писателя чуждого им по стилю, испытывают постоянный соблазн "исправить, прикрасить оригинал" (Чуковский 1930:44).

Чуткий к языку читатель, читая перевод среднего качества и оригинал, быстро ощутит различие в их стиле. Бывает, что перевод "чувствуется" тусклым, бесцветным, серым, без всякой тонкости налета поэзии. Критика в подобных случаях говорит о

"переводческом жаргоне" (Левый 1974: 153).

Задача переводчика, конечно, весьма неблагодарна — она ведь не заключается в том, чтобы переводчик стал "великим" в том же смысле, как первоначальный поэт. Но переводчик и сам вряд ли всегда осознает, какое огромное значение его перевод может иметь в восприятии отдельного автора в чужой, иноязычной культуре. Автор может принять на себя читательские антипатии или чувство безразличия, которые на самом деле заслужил переводчик.

Нижеследующий стилистический анализ переводов обоснован, т.к. Блок в поэме "Двенадцать" использует разные функциональные и экспрессивные речевые стили. В анализе пригодятся отдельные примеры из переводов поэмы "Двенадцать". (9)

### 3.1.

В первой главе "Черный вечер, белый снег" — традиционный для Блока контраст, основанный на языковой антонимии, т.е. свойственный для идиостиля (Тимофеев 1962: 99). В переводах антонимия выявляется лишь у Бенгта Янгфелдта. В финских переводах: черный — "мрачный, темный" вечер. У Рафаэла Линдквиста — "вечер темный, как ночь" — "nattsvart afton". На финском поэтическом языке вполне возможно сказать "musta yö"; таким образом подчеркивается цвет — черный, сопровождаемый такими коннотациями, как в русском оригинале. Контраст "черный, белый" во всех переводах имеет эквивалент, кроме перевода Рафаэла Линдквиста. Метафора "ветер" переведена Рафаэлом Линдквистом и Юрье Юльхя как "буря, шторм", а Анна-Майей Райттилой — глаголом "дует".

Выражение "портянок для ребят" в шведских переводах: у Рафаэла Линдквиста передается неэквивалентно — "юбок для детворы" — "koitar åt barnen"; у Б.Я. — "Fotlappar åt barnen". В финских переводах: Ю.Ю. трансформирует слово "ребята" — в "дети", а А.-М.Р. переводит точнее — "солдаты" — "solttupojat". В русском — "ребята", в значении мн. числа "ребенка" и в значении молодые люди, парни — с разговорным оттенком (Ожегов 1975: 169). Здесь речь идет именно о солдатах. В солдатских песнях их называли "ребятами", "ребятушками". Выражение в третьей главе первой строфы "Как пошли наши ребята" перевел: Р.Л. — "pojkar" (мальчики), Б.Я. — "sönar" (сыновья), а в финских текстах: Ю.Ю. — "pojat" (мальчики); А.-М.Р. — "solttupojat" (солдатки).

"Долгополый", человек в одеянии, доходящем до пола, т.е.

"священник", в переводах – "långrock" – у Р.Л. и "en man i lång kaftan" – у Б.Я. (мужчина в длинном кафтане). "Кафтан" – в шведском относится однако к одеянию католического ксёнда или еврейского рабби, но не православного священника (Lund 13 bd.: K47 1935). "Кафтан" в русском – старинная мужская долгополая одежда (Ожегов 1975: 249). В финском переводе Ю.Ю. находим соответствие "karvasko sappi", toveri sappi?", а у А.-М.Р. – "kauhtana" финское слово от слова "кафтан". В финском языке "Papin kauhtana" не относится к одеянию священнослужителя определенной религии и, таким образом, по стилю близко к оригиналу.

Заключительные реплики первой главы порождают у читателя много вопросов. Кто просит: "Хлеба?". Кто гонит бродягу: "Проходи!" Кто задает вопрос: "Что впереди?" С проблемой авторского голоса и проблемой голосов вообще в поэме "Двенадцать" переводчик сталкивается неоднократно. "Многоголосие поэмы есть не только голоса ее героев, но и реакция города, различных его социальных групп... Блок проводит их сквозь это многоголосие, и вот в том, как он это делает, и проявляется его авторская позиция" (Долгополов 1979: 33). От переводчика это многоголосие требует стилистической восприимчивости и крайней чуткости языка, чтобы он мог в переводе передать блоковские особенности различных стилей, хотя бы в какой-то степени.

"Что впереди?" – связующее звено с финалом поэмы: "Впереди – Исус Христос" (Долгополов 1979: 31). В переводах этот стержень утрачивается и целостность структуры поэмы ломается. "Что впереди?" – этот вопрос Р.Л. вообще не перевел, а сказал иначе: "Undan – i vägen ej stå – raska på!" Б.Я. перевел: "Vad händer där borta?"; на финский Ю.Ю. перевел: "Mitä? Laputa, mies – käy toisaalle ties!", а А.-М.Р.: "Mitä teillä siellä! Ala vetää!" Финский перевод "Ala vetää!" (Проваливай!) – очень грубое выражение, тогда как у Блока "Проходи!" столько грубости в себе не несет.

### 3.2.

Во второй главе "Цигарка" – слово разговорного стиля, обозначает скрученную из бумаги трубочку с табаком, употребляемую вместо папиросы (Ожегов 1975: 803). У Блока "цыгарка" – написание с буквой ц. В переводах Р.Л. – "Cigarr" и Ю.Ю. "Sikaari" – сигара а в переводах Б.Я. и А.-М.Р. – "fimerp" и "Kessu", более соответствующие оригиналу. Образ



пленного, курящего сигару, противоречив, недостоверен и даже нелеп.

"Свобода, свобода, Эх, эх, без креста! — в переводах Р.Л., Ю.Ю. и А.-М.Р. аналог — "без Бога", а у Б.Я. — "inga krusifix". Слово "krusifix" относится к католическому обряду и обозначает крест, на котором распят Иисус Христос. У Блока подразумевается крест православной церкви, так как речь идет о России. Таким образом, в переводе Б.Я. фиксируется анатопизм (Лозинский 1955: 162). "Krusifix" в поэме появляется неоднократно, а вместе с этим — смысловая и стилистическая ошибки.

В третьей главе фольклорный стиль поэмы "Двенадцать" крайне важен для воплощения тематики поэмы. Это связано не с какими-то отдельными заимствованиями, а с тем общим представлением о "стихийной основе" народной души, которое по мысли Блока, и выражено в произведениях фольклора (Долгополов 1979: 56). Блок писал в студенческом сочинении 1906 года, что народная поэзия "...не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого, и чем ближе становится человек к стихиям, тем зычнее его голос и тем ритмичнее слова" (Долгополов 1979: 56).

В переводах фольклорность поэмы передается повторами, напевными интонациями и применением фольклорных оборотов соответствующих языков. Однако фольклорность недостаточно слышится в переводах. Разговорный стиль и нелитературные "словечки" заглушают фольклорность.

### 3.4.

В пятой главе

Али память не свежа?

Эх, эх, освежи...

Аллитерация свежа и освежи в переводах передается лишь у А.-М. Р., которая перевела — "Etkö muista henttusenäni"... "Hih Hei, muista vaan".

"Гетры" — род теплых чулок, закрывающих ногу от щиколотки до колен (первонач. — застегивающаяся суконная накладная, надеваемая поверх обуви) (Ожеров 1975: 120). В переводах: "silkesstrumpor" — у Р.Л. и "sidenstövlar" — у Б.Я.; а также в финских переводах: "Silkkisukiss" — у Ю.Ю. и "silkkiseitit" у А.-М.Р. Во всех случаях говорится о шелковых чулках или о шелковых ботинках. Переводя "гетры" как

"шелковые" чулки, переводчики скорее всего хотели передать роскошную жизнь Кати. Но речь идет о зиме. Гетры — теплая вещь — ситуативно это важно!

В восьмой главе мотив скуки (кончина старого мира, Петрухин "плач" по Кате) — расставание навсегда. Скука переходит в угрозу в яростной вспышке Петрухи, у которого свои счеты с буржуазным миром, т.к. Ванька, из-за которого погибла Катя, тоже "буржуй" (Орлов 1967: 85).

Переводить эту главу весьма сложно. Она полна уменьшительных существительных, как, например: времячко, темячко, ножишек, воробышек, кровушка, зазнобушка, чернобровушка, т.е. имена, образованные соответственно от производящих: время, темя, нож, воробей, кровь, зазноба, чернобровая. В этой короткой главе Блок соединил фольклорный стиль и церковный стиль — "Упокой, Господи, душу рабы Твоея..." Он написал частицу "уж" как "Ужь" с мягким знаком. В народной словесности "уж" употребляется как традиционный элемент зачина (Ожегов 1975: 760). "Ужь" Блока перед "я" подчеркивает мягкость звука "ж". Эти два элемента, т.е. уменьшительную форму и "ужь", переводчики не смогли передать в переводах.

"Скучно", в переводах: "Djävligt!" у Р.Л.; "Trist!" у Б.Я.; "Ah, ikävää!" у Ю.Ю.; "Nemmetti!" у А.-М.Р. У Р.Л. и А.-М.Р. более грубый стилизованный оттенок. "Скучно" у Блока не носит агрессивного тона.

Стиль восьмой главы в переводах грубее и вульгарнее, чем в оригинале.

В десятой главе "Золотой иконостас", в шведских переводах: "guldikonostas" у — Р.Л.; "ikoner" у Б.Я.; в финских переводах: "jumalankuva kultainen" — у Ю.Ю. и "kulta-alttari" у А.М.Р. Иконостас в православной церкви — покрытая иконами стена, отделяющая алтарь (Ожегов 1975: 226). По-шведски "иконостас" — "ikonostas", и по-фински — "ikonostaasi". В переводах смысл не точно передается, кроме как у Р.Л.

В одиннадцатой главе "Без имени святого", в шведских переводах: "Intet aktande för got" — у Р.Л.; "Namnlösa" у Б.Я.; в финских переводах: "Mikään ei lie heille pyhä" — у Ю.Ю.; "ilman jumalaa" — у А.-М.Р. В шведских переводах смысл оригинала искажается: у Б.Я. "безымянные", а у Р.Л. — ближе к оригиналу — "не постыдись". "Без имени святого", здесь в значении "не веря в Бога и ни во что святое".

Двенадцатая глава – финал поэмы. В ней "Двенадцать" продолжают свой путь вперед. Перед ними появляется "белое пятно" – Христос, уводя их в светлое неизвестное будущее. Но явление Христа вербализуется прямо только в пределах последней строки; в предшествующих стихах возводится ряд метафорических ступеней, как бы предваряющих, подготавливающих образ Христа.

"Это – ветер с красным флагом  
Разыгрался впереди..."

В шведских переводах: "Endast blåsten, som vill fånga / deras röda oriflamme..." – у Р.Л.; "Det är bara snön som leker / med den röda fanan i tåten..." – у Б.Я.; в финских переводах: "Tuuli vain se tarttuu inpoon / punalippuun – muut' ei näu" у Ю.Ю.; "Tuuli tarttui punalippuun – muuta edessä ei näu" у А.-М.Р. В переводе Р.Л. – любопытная ассоциация – слово – "oriflamme", которое в шведском уже воспринимается как устаревшее архаическое, обозначает символ идейной борьбы и подразумевает красное и золотое военное знамя средневековых французских королей (Lund 19 Bd. 1952: s. 1263).

В поэме последние две строки оказались самыми трудными для переводчиков, не говоря уже о том, сколько страниц было написано исследователями об образе Христа.

В последней строфе стиль оригинала никак нельзя назвать разговорным. Перед читателем – образец чеканной литературной речи. Ее сигналы – литературные слова, имеющие книжную, несколько возвышенную окраску: "державный шаг", "невидим", "невредим", "поступь", "жемчужный". Даже суффикс их не воспринимается на этом фоне как экспрессивный ("венчик"), передавая семантику размерности (небольшой венец).

"В белом венчике из роз –  
Впереди – Иисус Христос."

Здесь следует обратить внимание на правописание имени Иисуса Христа. По старой орфографии писали Иисусь. Но по старообрядческому правилу имя Спасителя пишется через одно "и", которое Блок, вероятно, используя правописание старой русской орфографии, и употребил в поэме "Двенадцать".

В старых переводах Р.Л. и Ю.Ю. – рифма оригинала и переводов иная:

"vaikkei pyryn halki näy  
joukon eessä - Kristus käy" - у Ю.Ю.;

"med en snövit krans i här  
framför skaran - Frälsarn går" - у Р.Л.

Ю.Ю. изменил порядок седьмой и восьмой строки.

В новых переводах ритм в конце текста у А.-М.Р. и Б.Я. не поднимается, а падает, и вся поэма как бы теряет свою силу, устремленность "вперед", вперед". Между тем Блок говорил о "тайне ритма". Она позволяет мастеру передать свою мысль и свое чувство самим движением стиха (Орлов 1967:145).

Блоковский Христос поднимает героев над "землей" (Долгополов 1979: 79). В переводе Б.Я.:

"Med en krans av vita rosor -  
vandrar Kristus framför dem";

у А.М.Р.: "keveästi myrskysäässä - edellänsä Kristus käy". Подобные варианты ведут к утрате образа вознесения и меняют идейно-эстетическую концепцию автора.

В связи с этим отметим, что ритмические потери финала не свидетельствуют о полном несоответствии ритмики оригинала и переводов. Так, при чтении вслух явственно ощущается функциональное соответствие переводов оригиналу. Последнее создается за счет количественного совпадения слогов (в оригинале и переводах).

#### 4. Ритм

По теории Иржи Левого стилистически окрашенные слова в теории перевода свободного стиха (*vers libre*) остаются инвариантными (и). Фонетическая повторяемость (ритм и рифма), длительность и высота гласных и характер артикуляции определяются элементами инвариантными и переменными (и-в). Таким образом, в переводе свободного стиха, на практике, переводчику дается свобода действий относительно метрики, фонологии и артикуляции. При сравнении переводов надо предусматривать то, что новые поэты переводят поэзию прошлого средствами современной поэтики, совершенно иными, чем были в ту эпоху, когда писался подлинник (И. Левый 1974: 275). Это явно ощущается при нашем сравнении первых переводов (Р.Л. и Ю.Ю.) и последних переводов (Б.Я. и А.-М.Р.). В первых, т.е. старых переводах, ощущается стремление сгладить, выправить стиль и ритм оригинала и использовать рифму.

Иржи Левый подразделяет рифму на три функциональных



типа: смысловую, ритмическую и эвфоническую (звуковой повтор — И. Левый 1974: 283). При этом следует подчеркнуть, что интонация в финско-шведском и шведско-шведском языках различная. В финско-шведском и финском языках острое ударение (akut accent), в шведско-шведском, кроме острого ударения, различается тупое ударение (grav accent). При переводе поэзии на финский язык возникают трудности с соблюдением принципа эквивалентности (на первом слого) и с преобладанием количества многосложных слов в языке перевода (Е. Карху 1974: 9).

Поскольку ритм поэмы "Двенадцать" отличается многообразием, его невозможно анализировать только силлабо-тоническим метрическим способом. В некоторых главах и двуступициях можно использовать хореические модели, например, первая и третья строфа третьей главы, четвертая глава в целом и отдельные части и двуступиции в последующих главах (R. Kemball 1965: 401-404). При переводе поэмы "Двенадцать" трудноразрешимой проблемой является именно передача русского стихотворного построения, т.к. ритмико-интонационная структура самой поэмы построена на контрастных столкновениях классических размеров (ямб, хорей), дольника и свободного стиха (И. Шевтелевич 1970: 121).

И. Станивич (1987: 203) пишет, что ритм русской поэзии часто обманывает слух сербохорватских переводчиков. То же можно сказать и о переводчиках на финский и шведский языки, что, в свою очередь, зависит от лингвистических (синтаксических, семантических и т.д.) различий. Очень редко в переводе можно добиться звукового соответствия как в вокализме, так и в консонантизме. Определенные звуки оригинала у Блока, например ч и ж, в словах черный, вечер, ужь, жемчужный можно передать другими сочетаниями, т.е. фонически отличными, но функционально выполняющими в переводе ту же роль, что и в оригинале (И. Шевтелевич 1970: 129).

## 5. Графика

Строфика стиха — это архитектура стихотворения, создающая его пространство. Это "ствол и ветви широкошумного дерева стихов" так писал известный специалист по переводу М.Л. Лозинский в 1955-ом году (1955: 163). Если стих не подчиняется определенной силлабо-тонической системе, графика стиха принимает на себя традиционные функции строфики. Несомненно, что для Александра Блока графический образ "Двенадцати" был чрезвычайно важным. Полифония — идейно-темати-

ческая, смысловая, коннотативная - поддерживается графическим уровнем текста, что проявляется в визуально осязаемой группировке слов, размещении строк на листе, цезурах и графически определенных повторениях отдельных словесных фигур.

На фоне поэтической графики XIX столетия возникли индивидуальные графические манеры, пионером которых считается Андрей Белый. Можно различить графические рисунки поэтического текста Маяковского, Хлебникова, Цветаевой, Сельвинского и многих других поэтов. Ю. Лотман отличает графику ритмико-синтаксической интонации (пробелы, расположение стихов) от графики лексической интонации (шрифты) (Лотман 1972: 72).

Поэма была напечатана в газете "Знамя труда" 18 февраля (3 марта) 1918 г. со старой орфографией. Блок настойчиво требовал, чтобы и его собрание сочинений, которое начали печатать до реформы орфографии в 1918 году, было напечатано по старой системе. Перевод текста на новую графику менял текст непредусмотренным поэтом образом (Лотман 1972: 74).

Когда вопрос идет о тексте поэмы "Двенадцать", издание "Алконост" (Петроград, 1918) можно считать самым "блоковским", так как сам Блок усердно принимал участие (совместно с руководителем вышеупомянутого издательства Самуилом Мирониным и с художником Юрием Анненковым) в планировании издания (Долгополов, 1980). Если сравнить графический образ (см. график) (Shenshin 1988:65), то у Рафаэла Линдквиста, Бенгта Янгфельдта и Юрье Юльхя четвертая глава имеет иной графический образ, чем оригинал! Можно также видеть, что графический образ этой главы в оригинале не одинаковый в отдельных изданиях.

Из этого графического анализа наглядно следует возможность определения и меры произвольности отдельных переводов. Наглядно проявляется и тот факт, что ритм фигуры 5 никак не может соответствовать ритму фигуры 2, включающей 3 паузы между строками, когда в фигуре 5 лишь одна пауза.

По принципу М. Лозинского вопросы строфики связывают поэта-переводчика всецело, и он должен воссоздать строфическую архитектуру подлинника (М. Лозинский 1955: 163). "Фигуры" и "внешний образ" свободного стиха - это конструктивная часть его поэтического единства.

В рассматриваемых переводах можно заметить, что всем переводчикам не удалось передать формально-графический облик текста оригинала. В первых переводах Рафаэла Линдквиста и Юрье Юльхя графические образы Блока почти полностью игнори-

руются. Рафаэл Линдквист перенес из второй главы 19 строк в третью главу. Таким образом, вторая глава содержит 12 строк; третья - 32 строки. В оригинале же - вторая глава состоит из 31 строки; третья - из 12 строк.

Если говорить еще о графическом образе всей поэмы в переводах, то он воспринимается как прямой во всех переводах, кроме А.-М. Райттилы.

В шестой главе у Блока:

Трах-тарарах! Ты будешь знать,

.....

Как с девочкой чужой гулять!

В переводах строка с точками передана лишь у А.-М. Райттилы.

В советском издании 1980 г. графический образ немного отличается от первых изданий и относительно шрифта. "На всем Божьем свете!" (из первой главы), "Упокой Господи душу рабы Твоея" (из восьмой главы) и "Ох, пурга, какая Спасе" (из десятой главы) (Спасе = Спаситель = Христос) напечатаны в советском издании: "На всем божьем свете", "Упокой господи душу рабы твоея" и "Ох, пурга, какая спасе" т.е. Божьем Господи, Спасе и Твоея напечатаны с маленькими инициалами и не как в первом и "алконостском" изданиях.

#### Заключение

Во-первых, следует отметить огромный прогресс в развитии поэтического языка - от первых переводов 1934 - 1953 гг. до переводов 70-ых годов. В переводах наглядно обнаруживается факт развития как финской, так и шведской поэтических систем.

В сопоставлении переводов можно было констатировать, что самая яркая перемена в методе переводов - это отсутствие передачи рифмы оригинала. Метрика оригинала передается в переводе не всегда.

Порядок слов не поэтизирован - отсутствует инверсия, глаголы не занимают обязательную позицию в конце строки, - прием, который считается слишком легким и устаревшим. Ритм передается способом фонологии и аллитерации. Повторяются близкие по артикуляции слова и окончания, определенные сочетания гласных и согласных.

В новых переводах не применяются транскрипции, сокращение слов для соблюдения специальной рифмы или ритма; отсутствуют произвольное отношение к структуре и строфике оригинала, а также прочие приемы переводческих компенсаций. Новые

переводы точнее с точки зрения лексической соотносительности (адекватности). Голос поэта-переводчика не приглаживает и не нормализует текст оригинала. Все эти факты мы оцениваем как положительные, но вместе с тем они привели к тому, что поэтичность, легкость, гладкость и плавность оригинала страдает. В новых переводах ритм твердо и резко гремит, а иногда даже совсем останавливается. В новых переводах ощущается и стремление к излишней вульгаризации стиля оригинала, что заметили и критики переводов на английский (Пайман 1961: 216) сербохорватский и японский языки. К сожалению, это можно считать отличительным признаком поэмы "Двенадцать" в переводах. Высокий стиль мало используется в современном поэтическом языке, а церковный стиль православной церкви отсутствует в сознании переводчиков как и специфически православный церковный мир. В переводах все это отпадает или искажается, тонет в излишнем подчеркивании шума и гула. Остаются такие константы, как фольклорные мотивы и разговорный стиль. Однако графический образ оригинала в новых переводах передается точнее.

В общем можно констатировать, что переводы отражают языковые идеалы своего времени. Можно даже сказать, что поэзия поэтического перевода – это поэзия времени, так как переводчик во всех отношениях привязан к своей эпохе. Самая главная и трудная задача переводчика поэзии, естественно, передать вдохновение оригинала и его эстетическое содержание. А это достигается после полного овладения техникой переводимого стиха, в процессе осознания стиля, тона и внутреннего такта оригинала.

#### Список использованной литературы

##### Источники

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| БЛОК 1918               | = Блок, Александр. "Двенадцать", "Знамя труда", 1918                          |
| БЛОК 1918               | = Блок, Александр. "Двенадцать", Алконост, Петроград, 1918                    |
| БЛОК 1961               | = Блок, Александр. "Двенадцать". Собр. соч. в восьми томах, т. 3, М.-Л. 1961. |
| БЛОК 1982               | = Блок, Александр. "Двенадцать". Фатющенко В.И., М. 1982                      |
| BERGSTRÖM, HARDING 1966 | = Bergström, Ulf / Harding, Gunnar. "Det tolv". Ord och Bild 2/1966           |



- JANGFELDT 1972 = Jangfeldt, Bengt. "De tolv", Rysk Poesi 1890-1930, Stockholm, 1972
- JYLHÄ 1980 = Jylhä, Yrjö, "Kaksitoista", Runon pursi, kolmas painos. Juva 1980
- LINDQVIST 1961 = Lindqvist, Rafael. "De tolv". Världens bästa lyrik i urval. Rdg. av Edefelt, J. Stockholm, 1961
- RAITTIILA 1975 = Raittila, Anna-Maija, "Kaksitoista", Neuvostolyriikkaa I. Toim. Natalia Baschmakoff, Pekka Pesonen, Raija Rymmin, Helsinki, 1973
- ÄIKIÄ 1960 = Äikiä, Armas, "Kaksitoista", Kaksikymmentä Neuvostoliiton runoilijaa, Petroskoi, 1960

#### ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- ДОЛГОПОЛОВ 1979 = Долгополов, Л. Поэма Александра Блока "Двенадцать", Л., 1979
- ДОЛГОПОЛОВ 1980 = Долгополов, Л. Поэма Александра Блока в издании Алконоста. Черновик, поэма, факсимилии, М., 1980
- КАРХУ 1975 = Карху, Е. Постигать оригинал. Мастерство перевода. Сборник 1974. М., 1975
- ЛЕВЫЙ 1974 = Левый, Иржи. Искусство перевода. М., 1974
- ЛОЗИНСКИЙ 1955 = Лозинский, М. Искусство стихотворного перевода. "Дружба народов", № 7, 1955
- ЛОТМАН 1972 = Лотман, Юрий. Анализ поэтического текста. Л., 1972
- НОВИКОВА 1971 = Новикова, М. Китс - Маршак - Пастернак. (Заметки об индивидуальном переводческом стиле). Мастерство перевода. Сб. 6, М., 1971
- ОРЛОВ 1967 = Орлов, Вл. Поэма Александра Блока "Двенадцать", М., 1967
- ПАЙМАН 1961 = Пайман, А. Александр Блок в Англии. Русская литература, I. Л., 1961
- СТАНИШИЧ 1987 = Станишич, Й. Блок в Югославии (О переводах Двенадцати) - ред. колл. Герасимов, Ю.К., Григорян, К.Н., Рийма, Ф.Я., Александр Блок, Исследования и материалы. Л., 1987

- ЧУКОВСКИЙ 1939 ■ Чуковский, К. Принципы художественного перевода. Искусство перевода. Л., 1930
- ШЕВТЕЛЕВИЧ 1970 ■ Шевтелевич, Н.С. Поэма Александра Блока "Двенадцать" в переводе Киедзи Дзиндзай. Вопросы японской филологии. Вып. I. М., 1970
- ЭТКИНД 1963 ■ Эткинд, Е. Поэзия и перевод, Л., 1963
- ЭТКИНД 1972 ■ Эткинд, Е. Композиция поэмы А. Блока "Двенадцать". Русская литература, I. Л., 1972
- BERGSTRAND 1985 = Bergstrand, Märta. Från Karamzin till Trifonov. En bibliografi över rysk skönlitteratur i svensk översättning. Förord av Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1985
- HELENIUS 1975 = Helenius, Harri. Kritik av Neuvostolyriikkaa I. Hufvudstadsbladet. No 295, 2.9.1975
- KEMBALL 1965 = Kemball, Robin. Alexander Blok, A Study in Rhythm and metre, The Hague, 1965
- MANNILA 1975 = Mannila, Simo. Neuvostolyriikkaa I. Kritiikki Kansan Utiset, No 105, 20.4. 1975
- OLSSON 1924 = Olsson, Hagar. Ett revolutionsmysterium, Nya Argus, 15, 1924
- REUTER 1977 = Reuter, Mikael. Finlandssvenskt uttal, Språkbruk och språkvård, Ekenäs 1977
- SEPPÄ 1975 = Seppä, Antti. Neuvostolyriikkaa I. Kritiikki. Etelä Suomen Sanomat. No 93, 8.4.1975
- SHENSHIN 1988 = Shenshin, Veronica. Сопоставительный анализ поэмы Александра Блока "Двенадцать" в переводах Юрье Юльхя и Анны-Майи Райттилы на финский язык и Рафаэла Линдквиста и Бенгта Янгфелдта на шведский язык. Pro gradu -avhandling. Helsingfors universitet 1988
- TAMMI 1975 = Tammi, Pekka. Neuvostolyriikkaa I. Kritiikki. Uusi Suomi, No 144, 1.6.1975
- TATTARI 1934 = Tattari, Tauno. Y. Jylhä A. Blokin "Kaksitoista" runoelman käännöksen arvostelu, WSOY:n leikekirja, 1934

Kritiikki (Runon Purai), Uusi Suomi,  
9.12. 1934

VILJANEN 1934 = Viljanen, Lauri. Runon Pursi. Kritiikki.  
Helsingin Sanomat, 6.12.1934

## СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Литературный энциклопедический словарь, ред. М. Кожевникова. М., 1987

Словарь русского языка. Ожегов, С.И. М., 1975

Шведско-русский словарь, сост. Д. Миланова. М., 1959

Финско-русский словарь, сост. И. Бахрос. М., 1975

Nykysuomen Sanakirja, I-II, A - K, Porvoo, 1976

Nykysuomen Sanakirja, III-IV, L-R, Porvoo, 1976

Nykysuomen Sanakirja, V-VI, S-Ö, Porvoo, 1976

Suomen kirjallisuus, VI, 1967, VIII, 1970

Svenska Akademiens Ordlista. 13 bd., Lund 1935, 19 bd. Lund 1952

Svenska Akademiens Ordlista, Stockholm, 1973

Svenskt Författarlexikon, 1971-1975, Stockholm, 1981

Uppslagsverket Finland. K - R, Borgå

## ИНТЕРВЬЮ

Интервью с Бенгтом Янгфелдтом, Хельсинки, 31.10.1986

Интервью с Анна-Майей Райттилой, Хельсинки, 17.2.1987

## ПРИМЕЧАНИЯ

(1) В издание "Rysslands judiska skalde" 1935 впервые входят стихи

"Забывшие тебя / И час настал" (Och stunden kom)

"Ты твердишь, что я холоден" (Du har sagt)

"Женщина" (En kvinna)

"Сквозь серый дым от края и до края" (Påskmorgonen)

(2) В 1936-ом году Рафаэл Линдквист перевел впервые стихи

"Незнакомка" (Den obekanta)

"На поле Куликовом" (På Kulikovo-fältet)

(3) На шведский язык были переведены в 1947 году Нильс Оке Нильссоном следующие стихи А. Блока:

"Бегут неверные дневные тени" (Mot flykt nu trolöst dagens..)

"Вхожу я в темные храмы" (På templets portar jag gläntar)

"О доблестях, о подвигах, о славе" (Om tapperhet och däd...)   
 "Грешить бесстыдно непробудно" Att svårt och skamlöst synda...   
 "Рожденные в года глухие" (I öde tid till världen födda)

(4) В 1972-ом году в переводах Бенгта Янгфелдта и Бьерна Юлена появляются стихи Незнакомка" (Den främmande) и "В ресторане" (På restaurangen).

(5) В переводе Маргды Лагерман издаются стихи   
 "Разгораятся тайные знаки" (Det tändas hemliga tecken)   
 "Я жду призыва, ищу ответа" (Jag väntar kallelse)   
 "Ангел Хранитель" (Skyddsängeln)

и в переводе Линдстрэма:

"Девушка пела в церковном хоре" (En flicka sjöng i kyrkokören)   
 "Ночь, улица, фонарь, аптека" (Natt, gata)

(6) В Сборнике Советской поэзии номер I были опубликованы на финском языке следующие стихи Блока:

"Ищу спасения" (Pelasta minut. Vuorten laelle nuotiot sytytin)   
 "Предчувствую тебя. Года проходят мимо" (Aavistan Sinut. Vuodet vierivät ohi)   
 "Вон он - ряд гробовых ступеней" (Kas tässä - hautasi portaikkō)   
 "Девушка пела в церковном хоре" (Kirkkokourossa lauloi tyttö)   
 "Фабрика" (Tehdas)   
 "Незнакомка" (Tuntematon nainen)   
 "Русь" (Venäjänmaa)   
 "Гармоника, гармоника" (Hei harmonikka, haitari!)   
 "Россия" (Venäjä)   
 "Художник" (В жаркое лето и в зиму метельную) (Taiteilija)   
 "Грешить, бесстыдно, непробудно" (Syntiä suoltaa yötä päivää)   
 "Рожденные в года глухие" (Ken syntyy kauhun kuuroon aikaan)   
 "Двенадцать" (Kaksitoista)   
 "Скифы" (Skyytit)

(7) Юрье Юльхя перевел на финский язык Шекспира: "Макбет" (Macbeth), "Ромео и Джульетта" (Romeo ja Julia), "Гамлет" (Hamlet), "Сон в летнюю ночь" (Kesäyön unelma), "Отелло" (Otello), "Король Лир" (Kuningas Lear), "Венецианский купец" (Venetsian kauppias). Кроме этого, он перевел Грипенберга - "Стихи" (Runoja); Ла Фонтен - "Рассказы" (Tarinoita); Гейне - "Книга песен" (Laulujen kirja) и др.

(8) Рафаэл Линдквист издал три политических сборника, стихотворения "Rim och rapp" (1907-1919) и известные толкования русской поэзии "Ur Rysslands sång" (4 bd, 1904-45),



затем антологию "Finsk lyrik" (1924) и воспоминания "Ur en språkfåles leverne" (1924) и "Språkfåles vänner och ovänner" (1943).

(9) Имена переводчиков сокращены следующим образом: Рафаэл Линдквист = Р.Л., Бенгт Янгфелдт = Б.Я., Юрье Юльхя = Ю.Ю. и Анна-Майя Райттила = А.-М.Р.

ТРОЙНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ  
ПОЭМЫ "КРЫСОЛОВ" МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Тимо Суни

М. Цветаева (1892 - 1941) дала поэме "Крысолов" (1925) подзаголовок "лирическая сатира". С научной точки зрения произведение следует отнести к жанру эпических стихотворных поэм, так как оно имеет не только статичный лирический, но и четко выраженный повествовательный сюжет. По любопытному замечанию С. Карлинского (1966:208), Цветаева никогда не изобретала собственных сюжетов поэм. Сюжет "Крысолова" заимствован из немецкого фольклора, чем он и отличается от трех остальных "эпических" поэм - "Царь-девицы", "Переулочков" и "Молодца", созданных по мотивам русского фольклора. В основе сюжета "Крысолова" лежит средневековая немецкая легенда о Гамельнских детях (ср. Вытрезенс 1981). Можно предположить, что из этого обстоятельства вытекает сказочная атмосфера поэмы: "Крысолов" повторяет многие архетипные ситуации самых разных сказок, как, например, борьбу добра со злом, мученичество невинных детей и глубокую мораль: держи свое слово! В то же время, биографический материал свидетельствует о том, что "Крысолов" был задуман Цветаевой как сатира, а именно - на "быт" (ср. Эфрон 1979:148). Под этим словом надо понимать все то, что ей, как поэту, казалось невыносимым в повседневной жизни. В более конкретном плане, в сферу объектов пародии, иронии и гротеска попадают такие явления, как социальная несправедливость, лицемерие прагматической этики и пустословие не только общественных консерваторов, но и радикалов. Сюда же относится и карикатура вульгарной критики 1920-х годов. В целом юмор "Крысолова" отражает саркастический взгляд на окружающий мир. Но, как большая часть литературного наследия Цветаевой, так и эта поэма заключает в себе некий катарсис, хотелось бы сказать: бегство от "быта". В лирико-философском плане скрытым динамическим мотивом сюжета является переход в новую, более совершенную форму существования - в "Бытие", если употребить слово по-цветаевски. Дихотомия "быта" и "бытия" характеризует мировоззрение Цветаевой (ср. Крот 1977), для которой только жизнь, преображенная искусством, приобретала смысл. Как доказано М.-Л. Ботт (1981), в "Крысолове" использован русский фольклорный мотив вечного города Китежа для выраже-

ния эстетического идеала Цветаевой. На фоне вышеприведенных наблюдений поэма читается как аллегория победы поэзии над реальным миром. К тому же, определение "лирическая сатира" представляется более подходящим.

Не углубляясь в детали, установим, что сюжет "Крысолова" строится на мотивах трех тематических групп: фольклорно-сказочной, социально-сатирической и лирико-философской. Как нам кажется, адекватная интерпретация главного героя поэмы должна учесть данную трехслойность тематики. К детальному анализу образа Крысолова мы попытаемся приспособить понятие функции В.Я. Проппа (1928/69:25), согласно которому сущность действующего лица заключается в том, какую роль его поступок играет в ходе событий. Наряду с вышеуказанным, тройная интерпретация, составленная параллельно тематической структуре произведения, открывает три разные точки зрения на оригинальный поэтический мир Цветаевой. Мы предполагаем, что в образе Крысолова — по своей литературной родословной флейтиста и охотника — раскрываются следующие основополагающие признаки цветаевского творчества: романтизм, мифотворчество и рационализм.

До второй половины 1970-х годов исследовательская литература обычно называла Цветаеву романтиком. Например, М.Л. Слоним (1971/83:352-355), знавший лично поэтессу, говорит о ее "органическом романтизме". Д.С. Мирский (1926/81:268), в свою очередь, считал, что в выборе темы "Крысолова" Цветаева была верной своему "романтическому существу". Ей дана даже оценка запоздалого романтика. Не сомневаясь в компетентности вышеприведенных высказываний, мы все же полагаем, что характеристика Цветаевой как романтика может вызвать не те ассоциации.

Корни романтизма Цветаевой уходят в немецкую романтическую литературу XIX века. Тем же объясняется и ее юношеское предпочтение германской культурной среды, которая в "Крысолове" подвергается беспощадной иронии: еще в 1919 году Цветаева писала с немалой гордостью о "крепости духа" (см. "О Германии"), что кажется неожиданным по отношению к "антигерманизму" сатирической поэмы. Несмотря на перемену оценок, авторский словарь Цветаевой богат словами и выражениями, характерными для романтической литературы (ср. Вытргенс 1979/82). В их число входят, например, "гения", "соловей", "плоды Соломина", "розы Саади" и многие др. К тому же в "Крысолове" можно найти целый ряд точек соприкосновения с

классиками-романтиками Гёте и Гейне (ср. Ботт 1982). Речь идет как о дословных цитатах, так и об употреблении сходных комплексов лейтмотивов. Отметим синий цвет ("лазурь", "голубой", "индиго", "лед", "озеро") и группы экзотичных животных, растений и самоцветов.

Образ Крысолова тоже несет романтический отпечаток. С одной стороны, этот типичный вольный плут или храбрый "принц" немецкого народного творчества сохраняет многовековую традицию (ср. Вытзенс 1981:I-I2). С другой же, это подлинный "из ряда вон выходящий" герой Цветаевой, которая увлекалась сильными, необыкновенными, мужественными личностями - в духе Амазонок, Наполеона, Жанны д'Арк, Казановы, Стеньки Разина и Емельяна Пугачева. Показательно, что Крысолов обладает сверхъестественной силой и неуязвимым нравственным достоинством. Романтична сама по себе его роль любовника тоскующей Греты:

- Он! - За ним?

- Он же! - Ну, а за? - Он же...

- Джанни!

Здесь - нельзя.

Увези меня за

Горизонт!...

Крысолов не добивается земного блага. Он ориентирован на нездешнее - "за горизонт". Такая норма жизни напоминает о сугубо романтическом эскапизме.

Но романтизм в "Крысолове" имеет амбивалентный характер. В некоторых стихах чувствуется явная романтическая ирония:

Есть у меня - сказал, так в ладони! -

Для девочек лани, для мальчиков кони,

Плоды Соломона и розы Саади,

Для мальчиков - войны, для девочек - свадьбы,

(- - -)

... Колотушки - и те в миндалинках!

Погремушки для самых маленьких!

Сказки - пастора рассмешишь!

И романтики для больших.

В связи с трагикомическим образом Ратсгерра от Романтизма уместно говорить о буквальной профанации романтических идей и метафор:



Что не для лириков - Гименей -  
Вам и ребенок скажет.  
Остепенившийся соловей -  
Недопустимый казус!

Коль небожитель в царстве тел -  
Ни лоскутка на дыры  
Вам, ибо правильный был раздел  
Благ при начале мира:

Нам - только видимый, вам же весь  
Прочий (где несть болезни!)  
Коль божество, в мясники не лезь,  
Как в божества не лезем.

Спрашивается, является ли Ратсгерр от Романтизма кариатурой некоего враждебного Цветаевой современника, особенно, если учесть литературно-критическую статью "Герой труда" от 1925 года.

Итак, "романтизм" - удачный термин, когда он относится к лексике, стилистике и некоторым отдельным художественным приемам Цветаевой. Романтическим можно назвать также наружность и психологию многих ее лирических героев. Однако, характеристика Цветаевой как романтика не полностью соответствует новейшим представлениям об основах ее творческого мышления. Цитируя И. Бродского, можно сказать, что Цветаева - поэт по натуре прагматичный, но поэтика у нее романтическая (ср. Крот 1979:581).

В автобиографическом очерке "Черт" (1935 г.) Цветаева описывает свое московское детство и, прежде всего, то, как судьба связала ее с Чертом. Очевидно, под именами "Черт", "Дог" и "Мышатай" она подразумевает всесторонне положительную фигуру. О нетрадиционности побочной символики цветаевского Черта говорит то, что, по сравнению с Богом, он представляется безоговорочно симпатичным и близким существом:

Бог был - чужой, Черт - родной. Бог был - холод, Черт - жар. И никто из них не был добр. И никто - зол. Только одного я любила, другого - нет: одного знала, а другого - нет. (1935)

Образ Крысолова окрашен некоторым демонизмом. В частности, это подтверждается тем, что и в "Черте", и в "Крысолове" мотив зеленой одежды включается в характеристику персонажа:

"Кто такое зеленый? - спросила мать, - ну, кто всегда ходит в зеленом, в охотничьем?" (- - -) -  
"Мама! - в отчаянии прохрипела я, видя, что она уже закрывает книгу с самым непреклонным из своих лиц - Я - знаю!" - "Ну?" - уже без всякой страсти спросила мать, однако закладывая правой рукой захлопывание книги. "Зеленый, это - д е г  
Т е и f e l !" (1935)

А вот портрет Крысолова:

В тот же час - вините будочника:  
Что ж он не усторожил?! -  
В город медленно входил  
Человек в зеленом - с дудочкой.

Также в набросках "Крысолова" отмечено, что охотник немецкой легенды будет выступать в роли "дьявола-соблазнителя" (см. Ботт 1982:191). Но мотив демонизма встречается не всегда эксплицитно. Нижеследующие отрывки демонстрируют имплицитное использование (подчеркнуто нами - Т.С.):

Божье застегнуто чадо на  
Все, - а козел расстегнут -  
Весь! Коли с ангелами в родстве,  
Муж, - застегнись на все!  
Не привиденьями ли в ночи  
- Целый Бедлам вакантный! -  
Нищие, гении, рифмачи,  
Шуманы, музыканты,

На несколько страниц дальше:

Перил - а по мне  
Смердит изобилье!  
Довольством - вполне.  
А если и пылью -  
Не нашей - с весной  
Свезут, так уж што ж нам?  
Не нищей: сквозной,  
А бархатной - штофной -  
Портьерной. Красот  
Собранием, скопом  
Красот и чистот,  
А если и потом -

Добротным, с клеймом  
Палаты пробирной,  
Не нашим (козлом),  
А банковским, жирным

Немного ниже первого отрывка было написано:

От революции не спасет -  
Пуговица. Да рвутся ж -  
Все! Коли с демонами в родстве -  
Бард, - расстегнись на все!

Таким образом, "мы" (я, рифмачи, бард?) отождествляется - через "нищих" и "козла" - с "демонами". Но данное наблюдение остается тривиальным, если не рассматривать, какие инвариантные смыслы Цветаева придает своему Черту. Для выяснения этого вернемся к очерку "Черт":

Милый серый дог моего детства - Мышатай! Ты не сделал мне зла. Если ты, по Писанию, и "отец лжи", то меня ты научил - правде сущности и прямоте спины. (- - -) Это ты разбивал каждую мою счастливую любовь, раззедая ее оценкой и добивая гордыней, ибо ты решил меня поэтом, а не любимой женщиной. (---) Ни в церквах, ни в судах, ни в школах, ни в казармах, ни в тюрьмах, там, где право - тебя нет, там, где много - тебя нет. (- - -) Если искать тебя, то только по одиночным камерам бунта и чердакам Лирической Поэзии. Тобой, который есть - зло, общество не злоупотребило. (1935)

Из строчек можно заключить, что Черт является своеобразным, индивидуальным вдохновителем. В то же время, он начинается для Цветаевой архетип бунтовщика. На фоне этой информации некоторые слова "Крысолова" приобретают новое контекстуальное значение. Имеется в виду, например, следующая фраза, произнесенная бургомистром города Гаммельна:

Рабской сущности унтергрудн -  
Музыка - есть - бунт.

И, не менее поражающе:

Женской сущности септ-аккорд -  
Музыка - есть - черт.

Данные рассуждения объясняются, приблизительно, следующим ходом мыслей: бургомистр, как представитель мира, поря-

док которого принято называть "Божьим", приписывает все непонятное и, следовательно, неприятное "черту" и "бунту". Таким образом, на уровне метафорики, Цветаева ставит антитезу "быту", т.е. миру чисто материалистичных и практичных ценностей. Вот как традиционные, стереотипные понятия зла и беспокойства — "черт" и "бунт", употребляются неожиданно — почти "иероглифически", если использовать определение И.Бродского (1980:78).

Итак, Черт Цветаевой, придающий свою окраску образу Крысолова, олицетворяет анархичные инстинкты поэта, отражая гнев против несправедливого "законного" порядка вещей. Черт неотъемлемо включается в личную мифологию Цветаевой. Тем более важно заметить, что он выполняет только художественную функцию. По словам современника (Слоним 1971/83:356), разговоры на теологические, религиозные или политические темы были ей просто не по душе. С. Ельницкая (1986:92) считает, что Черт "воплощает одну из основных тем поэтического мира Цветаевой — конфликт и разрыв лирического героя с миром". Думается, в личной жизни поэтессы данная поза могла превратиться в некоторую мифоманию, если поверить воспоминаниям, по которым мифы о реально существующих людях оказывали дурное влияние на ее человеческие взаимоотношения (ср. Мандельштам 1972/83:512-523 и Карлинский 1985:176).

Поэма "Крысолов" — одно из самых сложных произведений "серебряного века" русской поэзии, хотя никакого символистского мистицизма в ней нет. Такая же многогранность и полифоничность (не только в бахтинском смысле) свойственна ее главному герою. Это целостный и когерентный лирический персонаж, имеющий собственный голос. Все же этот голос делится на три тональности: волшебную музыку флейты, "естественный" голос персонажа — и, наконец, он совпадает с лирическим "я" поэмы. Этим он демонстрирует свою близость к центральным вопросам поэзии Цветаевой.

Лирическое "я" поэмы наиболее ощутимо, в т.н. лирических отступлениях. Оно передает нам мировоззрение поэта с огромным самосознанием. Характерно, что, по мнению Цветаевой, все настоящие поэты — Пушкин, Блок, Рильке, Пастернак и даже Маяковский — были ее коллегами не только по своей профессии, но и где-то в новом времени-пространстве, неосязаемом для человека без соответствующей творческой силы. У Цветаевой цель поэзии есть сама поэзия — "Чистая Лирика", если взять ее собственное высказывание. "Чем лирик больше, тем за-



пись чище", — говорится в статье "Поэты с историей и поэты без истории". В том, как строго Цветаева соблюдает этот эстетический принцип, заключается одна из причин, затрудняющая представить нам ее как романтика: у нее творческое мышление основывается не столько на каком-то мироощущении, скажем, исторического или философского романтизма, сколько на осознании поэтичности, присущей самому языку вне времени и отдельных субъектов.

В "Крысолове" музыка и поэзия постоянно сливаются в одно целое. Параллельность этих стихий олицетворяется образом главного героя:

— Ти-ри-ли —  
По рассадам германской земли,  
— Ти-ри-рам —  
По ее городам  
— Красотой ни один не оставлен —  
Прохожу  
Госпожу свою — Музыку — славлю.

Будучи бродячим, беззаботным музыкантом, Крысолов может вызвать в памяти какой-то божественный прототип. В любом случае, через его образ подчеркивается эстетическое отношение к действительности. Наверно, не совсем случайны его рассуждения о сущности "звука", столь много напоминающие о сущности поэтического слова Цветаевой:

В мир арок, радуг, дуг  
Флагштоком будет — звук.  
Что — руки! Мало двух.  
Звук — штоком, флагом — дух.  
Есмь: слышу! ("вижу" — сон!)  
Смысл выше — ниже тон,  
Ни-жайший. Тела взмёт,  
И — тихо: нота нот.

В репликах Крысолова, к мотиву звука присоединяются еще "смысл" и "рифма":

— Есть у меня — все, все, кроме ренты!  
Для мальчиков флинт, для девочек ленты,  
Дозорные знаки и тайные числа,  
Для девочек — звуки, для мальчиков — смыслы,  
Сих — с теми — родство.  
И — рифма — на все.

Крысолов проповедует детям единство звука, смысла и рифмы. Из этих же элементов состоят уникальные слова цветаевской поэзии. Ведь любое из них может восприниматься как мелодическое, семантическое или ритмическое явление. Цветаева выбирает слова в равной мере по форме, звучанию и значению, когда, в то же время, каждое из этих свойств необходимо для целостного поэтического эффекта (Карлинский 1966: 124). По этому поводу Ю.М. Лотман (1972:236) пишет, что "стихотворение Цветаевой представляет яркий пример поэтической семантики: словарное значение отдельных слов предельно редуцируется, слово приближается к местоимению, заполняясь окказиональной, зависящей от данной структуры текста, семантикой".

В нашей интерпретации, особое значение придается тому обстоятельству, что Крысолов ("принц", "черт", "музыкант") уводит детей именно в

Рай - сути,  
Рай - смысла,  
Рай - слуха,  
Рай - звука.

Как было указано в начале настоящей статьи, мотив перехода в новое, более совершенное состояние духа можно рассматривать как один из инвариантов цветаевской поэзии. В связи с этим С. Карлинский (1966:228,233) говорит о "воскрешении" и "апофеозе" лирических героев Цветаевой. В поэме "Крысолов" мотив перехода динамически персонифицирован главным героем: Крысолов проявляет всем своим существом желание не "прижиться", а "переезжать", странствовать по германской земле:

Только там хорошо, где ты нов:  
Не заведом, не дознан, не вызнан.  
"Прижились", -  
Эта слизь называется - жизнью!  
- Переезд! -  
Не жалейте насиженных мест!

Попасть ему надо только туда, "где нас нет". Он заманивает детей в царство вечного детства и живого воображения. Как нам представляется, это подводное царство - вроде Китежа - символизирует также вневременный характер "Чистой Лирики":

В царстве моем — ни свинки, ни кори,  
Ни высших материй, ни средних историй,  
Ни расовой розни, ни Гузовой казни,  
Ни детских болезней, ни детских боязней:

Синь. Лето красно.

И — время — на все.

Этим переходом, аллегорическим отказом от "быта" завершается лирико-философский замысел поэмы "Крысолов". Катарсис осуществлен.

Тому, кто хочет дать толкование финалу "Крысолова", нужно принять во внимание, что Цветаева — поэт, который, кроме моментов юмора и самокритики, не скрывает субъективность собственной точки зрения. Напротив, для нее характерно отстаивание своей позиции почти с маниакальной готовностью к выражению. При этом она часто до такой степени откровенна, что, например, И. Бродский (1980:42) считает ее "может быть, самым искренним поэтом в истории русской поэзии", который "ни из чего не делает тайны, и менее всего — из своих эстетических и философских кредо". Тем более значительно то, как мало авторитетов — будь то земной, небесный, религиозный, философский и т.д. —, на которые она ссылается, за исключением собственного ума. Одной из причин того, что обаяние стихов Цветаевой не утратилось и в наши дни, является то, что ее авторскому стилю присущи одновременно и искренность, и рационализм. Ведь то, что Цветаева скажет, она скажет не только смело, но и на редкость логично, если учесть предпосылки ее эстетики.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В последнее время вышло в свет четыре работы о Цветаевой, которые, к сожалению, не были учтены до написания вышеизложенной статьи. Имеются в виду работы авторов: В. Лосская (1987), В. Швейцер (1988), М. Белкина (1988) и И. Файнштейн (1989). — Т.О.

## ЛИТЕРАТУРА

"Крысолов". См. Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том 4-й. Сост. А. Сумеркина. Нью-Йорк 1983.

"О Германии" и "Герой труда". См. Избранная проза в двух томах. 1917 - 1937. Том 1-й. Сост. А. Сумеркина. Нью-Йорк 1979.

"Черт" и "Поэты с историей и поэты без истории". См. Сочинения в двух томах. Том 2-й. Сост. А.А. Саакянц. Москва 1980.

- БОТТ 1981 Bott, M.-L. Studien zu Marina Cvetaevas Poem "Krysolov". Rattenfänger- und Kitez-Sage. WSA-Sonderband 3. Wien 1981.
- БОТТ 1982 Der Rattenfänger. Herausg., übers. u. komment. von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytrzens. WSA-Sonderband 7. Wien 1982.
- БРОДСКИЙ 1980 Бродский, Иосиф. Об одном стихотворении (вместо предисловия). См. Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том 1-й. Нью-Йорк 1980
- ВЫТРЕЗЕНС 1979/82 Wytrzens, Günther. Zum Wortschatz des "Krysolov" der Marina Cvetaeva. См. Ботт 1982 выше.
- ВЫТРЕЗЕНС 1981 Wytrzens, Günther. Eine russische dichterische Gestaltung der Sage vom Hamelner Rattenfänger. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte. Bd. 395. Wien 1981.
- КАРЛИНСКИЙ 1966 Karlinsky, Simon. Marina Cvetaeva. Her Life and Her Poetry. Berkeley - L.A. 1966.
- КАРЛИНСКИЙ 1985 Karlinsky, Simon. Marina Tsvetaeva. The Woman. Her World and Her Poetry. Cambridge University Press 1985.
- КРОТ 1979 Kroth, A.M. Androgyny as an Exemplary Feature of M. Tsvetaevas Dichotomous Poetic Vision. Slawic Review. Vol. 38. 1979.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1972/83 Мандельштам, Надежда. Вторая книга. (Воспоминания). Изд. 3-е. Париж 1983.
- МИРСКИЙ 1926/81 Мирский, Д.С. "Крысолов" М. Цветаевой. Воля России № 6/7, 1926. См. Ботт 1981 выше.
- ПРОПП 1928/69 Пропп, В.Я. Морфология сказки. Ленинград 1926. Изд. 2-е. Москва: Наука. 1969.
- СЛОНИМ 1971/83 Слоним, М.Д. О Марине Цветаевой. Новый журнал № 104, 1971. См. Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том 3-й. Нью-Йорк 1983.
- ЭФРОН 1979 Эфрон, А.С. Страницы воспоминания. Париж 1979.



"НАД ДАЛЕКОЙ ПОЛОСОЙ ОТЗВУКА". ФИНСКИЕ ОТГОЛОСКИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ ЕЛЕНА ГУРО

Наталья Башмакова

Слово раздается,  
действует и со-  
трясает.

Елена Гуро

Несмотря на то, что как поэт и художник Елена Гуро (1887-1913) изучена еще недостаточно, что далеко не все ее литературное наследие опубликовано и не вся живопись встретила зрителя, о ней тем не менее уже сложилось довольно устойчивое представление как о поэте переходной поры между символизмом и футуризмом (Марков 1968, Енсен 1977). Довольно устойчивой оказалась также литературная характеристика Гуро как художника и поэта "импрессиониста", характеристика, сложившаяся преимущественно на основании ее урбанистических сюжетов в книге "Шарманка" (1909) и в первых футуристических сборниках (Марков 1968:20). Эту характеристику, как нам кажется, следует сегодня пересмотреть и расширить.<sup>1</sup>

Фрагментарность, легкость, порхающий, чуть касающийся предметов взгляд на окружающую среду действительно присущи первым литературным выступлениям Гуро. Но, как отмечает Н.О. Нильссон (составивший с Анной Юнгрен издание неопубликованного творчества Гуро<sup>2</sup>) с 1910-го года в творчестве поэта ощущается перелом, связанный с ее ознакомлением с теософскими идеями и с началом работы над повестью "Бедный рыцарь" (Гуро 1988:74). После 1910-го года Гуро начинает работать как бы над единым текстом — "сверхповестью души"<sup>3</sup>, состоящим из мно-

---

<sup>1</sup> Настоящая статья является второй частью нашей работы о Гуро. Первая часть "Над крайней призывной полосой..." Местность и пространство в творчестве Елены Гуро см.: *Studia Slavica Finlandensia*. IV 1987:1-34.

<sup>2</sup> Elena Guro: *Selected Prose and Poetry*. Ed. Anna Ljunggren, Nils Åke Nilsson. Sthlm, 1988, содержит тексты неопубликованных дневниковых записей и повести "Бедный рыцарь", а также печатавшихся в футуристических сборниках стихов и прозы.

<sup>3</sup> Зоя Эндер замечает во вступительной статье к подготовленному ею к публикации тексту "Бедного рыцаря", что черновой автограф, указывающий на план подготовки текста к печати еще самим автором, говорит о том, что, вопреки внешней фрагментарности текста, Гуро стремилась "к единой последовательной конструкции", и что она создала "новый сюжетный фрагментарный жанр, который Хлебников назвал в Зангези "сверхповестью" (Гуро 1988:115).

гочисленных, очень близких друг к другу фрагментов, которые входят зачастую как составные и в другие произведения Гуро. Повествование этого фрагментарного комплекса развертывает перед нами бесплотное свершение без начала и конца — оттапливание от всего воплощенного. Перед нами являются преобразования незримого, наподобие физических процессов в воздухе. Само повествование как бы насыщается воздухом: во всех проявлениях поэтического слова пульсирует тихая, словно ионизирующая струя невидимых, но объемных превращений. Задуманное поэтом высказывание не воплощается и не завершается, а тут же, на первом звуке, на первом слоге будто подхватывается струей воздуха и разрезается. Подобная организация текста проявляется у Гуро в четырех тематических пластах, в которых воздух и является главным актантом:

1. воздух как пейзаж
2. воздух как посредник действия
3. воздух как герой
4. воздух как свершение

Приведем примеры:

- /1/ Тогда я оглянулась, ища разгадку тревоги ржи, воздуха и деревьев... И... я поняла на мгновение что-то страшное и великое как стихия:  
По блестящей, розовой облачной полосе, — скользили друг за другом, вверх,  
Полубесформенные и облачные массы...  
Озабоченно... торопливо, но медленно... в страшном сосредоточенном в себе молчании,  
Друг за другом... полные тайны, непонятного людям замысла (Гуро 1988:103-104).
- /2/ Примахался к нам пес — услужливо грязный. Обнажены стали весенней радостью/березки/прутики.  
Собачка бежала за долговязой девочкой, та оглядывалась белокуро: "Франци, Франци!" И отставшая маленькая собачка, нагоняла, — теряясь маленьким теплом сзади. Я чувствовала: "Любовь! Любовь! И здесь она", Любовь, — но надо и быть и знать, как кончиться от высоты своей (Гуро 1988:27).
- /3/ На голубой скатерти гиацинты и их белые кудри напоминали ей нежное, сияющее тело духа.  
"Послушай", сказала она немного недовольная: "Мне мешает быть вполне счастливой то, что ты такой прозрачный, и вот я могу провести сквозь тебя руку". И она провела свою руку через его грудь и сквозь плечо (Гуро 1988:160).
- /4/ Ясно было утро как хлеб и солнце.  
Уже поверили в свои маленькие души и пробужденные, черные, мокрые крестики протянули к весне.  
В небе перекликались мечты/некрасивых веснушчатых/ людей об отваге, от края земли и до края...  
Один говорил: "Отчалили! Свершаем!"

Другой отвечал: "Верю!"... Точно подавилось горло белым цветком, свежим и нежным...

(Гуро 1988:161).

Связывающим тематическим звеном "повести воздуха" является третий пласт, в котором воздух возводится в ранг многоликого героя. Только это герой не явный, а мнимый, и очередные ипостаси его не один образ, а целая вереница преображений: Бедный рыцарь, Христос, Дух, Поэт, Сын Матери, Вильгельм Нотенберг, Виля, Журавлиный барон и т.д. Всякий раз герой один — но иной. И только "исходящие добротой глаза" у всех одни. Это глаза Души-Героя, сопрягающего в себе женское и мужское, плотское и бесплотное начала.<sup>4</sup>

Душа-Герой — единое взаимодействующее и нераздельное начало Сына и Матери: он от неба, она от земли. Лики троицы Гуро — М а т ь<sup>5</sup>, Сын и Святой Дух. Над таинством плоти Гуро воздвигает таинство сошествия святого духа (Гуро 1988:143). Над крестом она возмывает чашу (там же: 198), над жертвой — примирение и полноту бытия: настало время совершать евхаристию без насилия над телом, без прикосновения ножа, копия к телу.

Посреди горницы стол и на голой сосновой доске лежит хлеб и ножик. Собрались пришедшие и прихожие и сели к столу. Улыбнулись и сказали: "Нужен ли нам ножик — хлеб и так ломать можно". И отложили нож в сторону. И знали сердцем, что уже расцвели в лесу перелески и подтаяло много снега. Услышали — за окном зажурчала вода. И ели люди черный хлеб, поддерживающий всякую жизнь, и думали о весне (Гуро 1988:152).

Связывая место жертвоприношения (жертвенник) нераздельно с действием жертвоприношения (вкушением даров), Гуро вводит верующих и оглашенных ("пришедшие и прихожие") в т в о р и м у ю евхаристию и во время горнее, т.е. а к т у а л ь н о м и ф и ч е с к о е. Иначе говоря, Гуро вводит причастных к таинству сошествия святого духа в пространство действительно-духовного свершения, в осязаемо-умозрительную реальность ("услышали"—"знали" сердцем"). Распространяя границы святости

---

<sup>4</sup> Рассматривая культурную ситуацию авангарда с точки зрения его религиозного мироощущения, Михаил Эпштейн замечает, что оно по природе своей глубоко кризисно, что это ломка всех устоев, и абсолютная трансцендентность Бога передается апофатически вереницей отталкивающихся от реальности предположений: Бог "не то", "не то" и "не то" — "ничто из того, что в мире" (Эпштейн 1988:401). Ср. Башмакова 1987а:17.

<sup>5</sup> О теме материнства у Гуро см.: Дуганов 1988.

на природу, Гуро видит воздух как потенциал множественности тайного бытия.<sup>6</sup>

Воздух, биосфера как вечно колеблющаяся среда невидимых процессов взаимодействия тел и существ, радиации земной и космической, становится для поэта примиряющей полосой, возвратно-активным силовым мостом от телесного к бестелесному:

Я бегу, бегу, вдруг новый мостик. Светлый, светлый с крутого бугра на бугор через речку.  
Это не мостик сосновый, а мой белокурый сын. И он говорит: "Я мостик через реку, я мостик с одной стороны на другую. Я не смертью был взят, я мостик стал, а ты перейди по мне." Она перебежала по нему, скорей-скорей, чтобы не утомить его, а он уже руки ей протянул - встречает и улыбается (Гуро 1988:149-50).

У Гуро, подобно Хлебникову, понятие времени возвратно. Время протекает от действия и к нему, актуализуясь в настоящем самого действия. И в сущности у Гуро вместо троицы возникает динамическая "двоица" - Мать и Сын, взаимопроницаемые Сверхением Святого Духа.

Актуализируя время мифическое, Гуро низводит символ до предельной конкретности и осязаемости:

Мать → Сын → путь → мост

И тут же начинает возводить знак/вещь в символ новый:

Мост-иной → Сын-иной → Мать-иная

Низводя символ до предельной осязаемости и прикрепляя его к знаку и вещи, Гуро прикидывается ребенком, разыгрывает цепь символов от и до вещи то отталкиваясь от нее, то прижимаясь к вещи вплотную. В разных вариантах одного фрагмента показываются разные степени конкретности и отвлеченности. Поэтому, как нам кажется, все варианты, несмотря на свою текстографическую неполноценность или незавершенность, следует считать частями одного целого - незавершенной "сверхповести души". Любопытно, что наибольшей конкретности "приземление" символа к вещи достигает в вариантах, организованных в ино-реальном пространстве, например, во сне:

Она видит сон: идет по дорожке парком, и ели по бокам высоко-высоко зелеными свечами, и вниз к реке, через реку лежит новый мостик свежего дерева, и сейчас же она узнала, что этот мостик ее сын (Гуро 1988:150).

---

<sup>6</sup> Ср. "воздух" в евхаристии - плат, который священник колеблет над чашей с дарами во время чтения Символа Веры.



Но только знак и вещь соприкоснулись, только дошел смысл до фактуры слова, только запахло слово мостик свежей древесинной, как автор мгновенно отталкивается от этой олицетворенной во сне вещи и вводит ее в повествование инореального пространства, возведенного в степень, а именно: пространства сказки во сне:

<...> и сейчас же она узнала, что этот мостик ее сын.  
"Перейди по мне на другой берег, мама!" (там же).

И опять: только олицетворился, словно заколдованный Кошечкой, герой, только заговорил во сне сказочный мостик, как автор мгновенно выносит его из сказки, наделяя его индивидуальными психологическими признаками героя "реального".

"А тебе будет больно, если я перейду по тебе на другой берег?" (там же).

Мост, которому становится больно, уже не принадлежит сугубо сказочному миру. Повествование трансформируется в реалистическое. Таким образом, дробя, перемещая и перетасовывая жанровые признаки наподобие пространственных величин, Гуро организует текст так, что приводит его в вибрацию, словно воздух, накаленный лучами солнца. Легкими, мгновенными сдвигами жанровых признаков Гуро пользуется как истинный художник-импрессионист, пользуется мазками краски комплементарного цвета. Только само понятие импрессионизма здесь расширенное. Вместо дискурса комплементарных цветов Гуро приводит в интерактивное действие частицы жанровых пластов, создавая единую сферу взаимного воздействия. Перемещаясь из одного жанра и уровня сознания в другие, эти частицы приводят в возвратное семантическое движение глубинные пласты духа участников семиотического акта, создают семиосферу.<sup>7</sup> О характере творческого подхода Гуро вспоминает Михаил Матюшин — он пишет, что еще "Шарманку" ценили такие корифеи, как Александр Блок, Алексей Ремизов и Лев Шестов, которых эта книга пленила именно "силой душевного импрессионизма" (Харджиев-Малевич-Матюшин 1976:138). Дробя и распыляя жанровые признаки, Гуро стремится привести саму субстанцию текста как бы в "жидкостное" или "газообразное" состояние. Она явно отталкивается от компактности текста. Уравнивая начало внешнего, физиономического движения, т.е. начало импрессионистического, и начало внутреннего, душевного движения, т.е. начало этического, как бы в состоянии плавкого вещества, Гуро приводит заповедь своего душевного импрессионизма:

О понятии семиосферы подробнее см. Лотман 1989:7-24.

Свет и Добро очень плавкие, они воплощаются во все — печаль в радость, облако в любовь, любовь в сияние воды. И потому они всемогущи. (Переплавилась любовь в облако и сияет призывом.) (там же: 178-9).

Так, неожиданными, легкими сдвигами в повествовательном пространстве, автор открывает перед нами, что текст и мир — как внутренний, внешний, так и возможный мир человека — взаимопроницаемы, что слово — не просто механическое движение губ, языка, гортанной полости, приводящих в движение струю воздуха, что это не просто чернила, укладываемые в определенные узоры на поверхности бумаги, а безусловный динамический вид мировой энергии, проникающей всю вселенную.

Здесь следует заметить, что жанровые сдвиги у Гуро включаются в текст как типы Я:

Нет, это противно мне. Ты меня видела в разных видах и в разных ты видела меня переливаниях из жизни в жизнь, но сущность их была моею. И мне доступно только мое. Против сути моего Я я не могу быть. И никто не будет против себя и всем, чем угодно. Это неверно и все виды — развитие одного, а не случай... (Неверно говорят, что будет противоположностью своей, чтобы развиться всецело. Нет, это думают те, кому не дано еще уловить связь. Ты же видела.) (Гуро 1988:146, "Из видов 'Я' Л.").

Пространственная глубина текста достигается приемом диорамы, в которой световые оттенки состояния Я сменяют друг друга, придавая смыслу многоплановую, сферическую глубину. Типы Я вписываются в пространство текста как в пейзаж. И этот-же пейзаж протекания природных сил, языка культурных и инокультурных цитат и т.д. являет нам пространственную топографию текста во в р е м е н и а к т у а л ь н о г о в и д а <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Ср. у Хлебникова: "Что такое, зрение? Зрение есть вид времени особого счета ЦГАЛИ (ф. 527, 71:31), см. Башмакова (1987: 240-41). Здесь следует вспомнить слова М.М. Бахтина о хронотопе: "Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем" (Бахтин 1986: 121-22, разр. Н.Б.).

Бахтин связывает понятие хронотопа и понятие жанра в одно целое: "Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время" (там же: 122).

Ставя себе задачу открыть роль хронотопа в художественном познании, Бахтин употребляет именно понятие художественного видения (там же).

Уходя сама физически в пейзаж, Гуро тут же наполняется впечатлениями от пейзажа, одухотворяет своей мыслью природную среду, становясь сама ею. Суждения Я.Э. Голосовкера в его работе "Имагинативный абсолют" кажутся нам особенно близкими к мышлению Елены Гуро:

Но мысль есть тоже природа. Она есть высшее в природе, обернувшееся против низшего в природе, против анималистического. <...> Весь совокупный результат творчества мысли, направленный к ее торжеству, есть, таким образом, культура или дух: и как наследие прошлого, и как активное творчество мысли, направленное к ее торжеству в настоящем (Голосовкер 1987:118).

Голосовкер отстаивает мысль о нераздельности природы и культуры, и "имагинативный абсолют" — дух безусловно творящий, вписывается в систему философии Голосовкера как высший инстинкт порядка этического:

Быть может, совесть есть один из величайших рычагов имажинации, управляющих человеком. (там же:130).

Природа как таковая, по Голосовкеру, принадлежит категории существования, и только через творческий поступок, через прикосновение к ней духа безусловно творящего, она переходит в категорию бытия. Бытие, как понимает его Голосовкер, оморализованное состояние природы, оно принадлежит к миру культуры.

Гуро чуть не программно приводит природу в состояние оморализованное, бытийное; она буквально вводит дух в природу:

Потихоньку кто-то идет в воздухе и любит все живое. Мало всех вещей <...> идет не замечаемый никем. И никто его не видит и не знает о нем. Пробирается во все живое, как тепло весны и благословение (Гуро 1988:159).

Именно это духовное начало, глубоко этическую специфику импрессионизма Гуро, развернувшегося в сверхповесть вездесущей души, нам хочется здесь подчеркнуть в связи с темой заглавия — "финскими отголосками" в творчестве поэта. Дело отнюдь не в том, что финская тематика особенно духовна, а в том, что пейзаж и образ Финляндии, финская среда, природа Карельского перешейка, финский воздух физически окружали Гуро, когда она создавала свою "бесплотную" сверхповесть. Как вспоминает Матюшин:

С любовной осторожностью проникала она в сложные процессы роста, движения, свертывания, угасания, разворачивания клубка самой разнообразной земной ткани. Гуро говорила: "природа любит внимательных", т.е. только им

открывает свои тайны (Харджиев-Малевиц-Матюшин 1976: 139).

В тайны Финляндии Гуро проникала изнутри: бродя, наблюдая, фиксируя на ходу свои впечатления, вдыхая в себя финский воздух, она "выдыхала" его культурой.

Религиозная внимательность к природе связана у Гуро с пониманием природы как семантической тишины, из которой слова являются на зов поэта. Для Гуро слова суть живые организмы, неолицетворенные обитатели этой тишины. От поэта требуется максимальное, этическое напряжение, чтобы добыть из тишины слова "настоящее", как любит выражаться Гуро. В письме от 25-го апреля 1911 года, в творческом порыве она пишет Надежде Николаевне Бромлей:

«...» я измоталась в погоне за теми же самыми словами, которые ищите Вы. Не одного красивого хочу, - а также и божьего, и не осуждения своего боюсь, нет, а только я уже год как имею некое светлое утверждение - что они - настоящие, жаждущие - нас понимают - и всей душой нам навстречу отзываются, даже больше, - мы только хотели бы выразить, а они уже это задуманное, замечтанное втихомолку - читают между строк (ф. 134, 20:1-2).

Немного раньше Гуро сообщает в письме к неустановленному лицу:

Я видите ли работаю очень медленно, - я ничего не хочу выдумывать для литературы, только то, что само от души приходит, надо стараться добросовестно фиксировать <...> (ф. 134, 23:116).

Итак, в понимании Гуро звук - это призыв поэта, отзвук - ответ природы. Единство "призыв - ответ", т.е. слово поэта и эхо природы создают единое динамическое поле знакового обмена. Эхо - это не "тень" слова, а звук, означающий пробуждение природы к бытию. Иностранная, в данном случае - финская среда, откликается на призыв поэта из глубин потенциально многоязыкой природной тишины. Она же и учит поэта новому языку. Поэтому мы понимаем проявления иностранной культуры в творчестве Гуро как новое семантическое измерение, как новый, нерасчлененный компонент двуразличия "то-но-иное". "Финские отголоски" в творчестве Гуро - это целый комплекс инокультурных цитат, начиная от самой физической среды и кончая литературными ассоциациями.

Как пейзаж, Финляндия была для Гуро "той, знакомой, родной" средой. Но появившись в этом пейзаже человек-иностранец и заговорит он на своем языке, как уже нарушается покой "знакового". Здесь проходит граница и начинается "то-но-не-зна-



комое". Так, еще нерасчлененные, звуки и звуко сочетания финской речи воспринимаются поэтом как часть природы. Это эхо финской природы. Гуро не отпугивают двойные гласные, согласные. Она не изучает грамматику, а входит в пейзаж "финскости" как ребенок. Ее влекут и пленяют звуко сочетания типа "ajakaа hiljaa sillalla" (замедлить ход на мосту). Она строит на них свое трехмерное пространство языка, включая инородную речь в родную, звукоподражая знакомому бору:

Дулла, лолла, лалла-лу,  
Лиза, лолла, лулла-ли.  
Хвои шуют, шуют,  
ти-и-и, ти-и-у-у.

Хей-тара!

Тере-дере-дере...Ху!

Холе-куле-нэээ.

(Гуро 1988:92).

При преподавании финского языка иностранцам нам не раз приходилось замечать на практике, что трафаретный образ финской языковой специфики совпадает с образом финской звуковой среды, передаваемой Гуро в стихотворении "Финляндия". Именно такие слова и обороты как "jollekulle", "tietyö", "räivää-räivää", "terve-terve" будят в иностранце непосредственную реакцию, вызывают смех или улыбку, легко запоминаются. Редупликация незнакомых звуко сочетаний, мягкость и пружинистость суффиксов с плавными l и экзотичность дифтонгов и долгих ä: дают как бы быструю, импрессионистическую зарисовку изучаемого языка, мол, вот он какой любопытный. Также будит реакцию редупликация в ответных приветствиях и выражениях благодарности. Всю эту типичную характеристику "с беглого взгляда" на инородную финскую речь Гуро чутко запечатлела.

Не все материалы по Гуро еще доступны исследователям. И из тех, что доступны, далеко не все можно считать использованными, поскольку, например, многие из записных книжек крайне неразборчивы. По многим тетрадям видно, что записи и зарисовки делались буквально на ходу: почерк отображает "топографию кочек". Матюшин вспоминает:

Гуляя с ней, я всегда поражаюсь ее контакту с природой. По обыкновению она держала тетрадь и карандаш, шла, смотрела, рисовала и записывала. Когда она смотрела или слушала, то вся проникалась к воспринимаемому. Она как бы знала "тайны" вещей и умела переводить их в слово и рисунок (Харджиев-Малевиц-Матюшин 1976:136).

После смерти Гуро Матюшин продолжал прогулки в "финском пейзаже", записывая свои впечатления и размышляя о процессе

творчества:

Только движение обобщает видимость в цельное. <...> Только творящий человек в движении создает и я связывает себя с человечеством и со всей его животной частью в самом высшем идеальном смысле (ф. 134, оп.2, 24:2; из дневника 1915-16 гг., разр. Н.Б.).

Любопытно, что Матюшин, полностью воспринимая идею Гуро об одухотворенности природы, передает само восприятие как-то нескладно, теоретически-обобщенно. Нет в его словесной проекции легкости и порыва Гуро. Даже сам образ финна предвзятый, трафаретный:

За оболочкой северной финской кирки, воспринимаю исходящий огонь возрождения и причастия новой мысли и жизни. Чувствую бедных, набожных финнов, тихо, по звериному чистой душой принимающих частицу этого чуда. (ф. 134, оп.2, 24:14; датировка "Уси-Кирко июля 1915").

Здесь, как нам кажется, в идее художника, творящего "на ходу", таится глубокий смысл творчества Гуро. В этом облике идущей по лесу художницы, вслушивающейся в свершение природы, порой наклоняющейся над шляпкой белого гриба или кочкой кукушкина льна, и всматривающейся в дали бруснично-молочного зарева за северным лесом, заключается та суть, которая поможет нам понять как Гуро воспринимала инородную финскую среду. Она не останавливалась на различных объектах культуры подолгу, не обособляла их для подробного описания, а брала ее в совокупности, с точки зрения созидающего в движении. Брала все: природу, речь, музыку, архитектуру, литературные мотивы, преобразая видимое и слышимое в обработанную художественную мысль. Мы попробуем здесь показать на двух примерах — опубликованном и неопубликованном фрагменте — как нерасчленимо переплетаются у Гуро разные мотивы одного литературного источника, а именно творчества финского национального писателя Алексиса Киви, с целостным восприятием "финскости" как инородной культурной среды.

"Притяжение дачи" было у Гуро увлечением пожизненным. Еще в самой юности она имела обычай при первых признаках весны "бежать из города" на дачу (Харджиев-Малевиц-Матюшин 1976:136). Это было потребностью ее художественной натуры. Дачничество для Гуро было нечто большее, чем игра в серсо или чаепитие с добрым соседом на веранде. Дача для Гуро — это, в первую очередь, — воздух, озонистые струи воздуха в сквозном бору после дождя, дождь по крыше, солнечные зайчики на некрашенных половицах, теплый песок под босыми ногами, пер-

вые весенние побеги; это прорастание и поспевание всей северной флоры, это ветер и море, оставляющие печать дуновения и всплеска волны в восприятии человека. Гуро жила в разных курортных местах Прибалтики, но в последние годы ее жизни Матюшины несколько лет подряд снимали дачу в поселке Уусикиркко (Новая Кирка), где Гуро в 1913-ом году, 36-и лет от роду и скончалась.

Дачная местность, как и воздух, имеет для Гуро значение среды *п е р е х о д н о й*: это не город и не деревня, не земля и не небо, а нечто между ними. Это сфера, из которой возникают возможные знаки (Башмакова 1987а). В своем осязательном облике Финляндия была для Гуро именно дачной, переходной средой. Это обстоятельство отчасти объясняет идеализированный образ Финляндии в творчестве Гуро. Но отчасти идеализация, безусловно, связана с общими настроениями сочувствия, выражаемого русской либеральной интеллигенцией по поводу репрессий и русификации Финляндии в годы реакции.

Финская тематика появляется в записных книжках, набросках и зарисовках Гуро приблизительно около 1904-го года, возможно и раньше. Первый вопрос, возникающий в связи с этим, естественно звучит: знала ли Гуро финский язык? Судя по многим – не всегда безоговорочным и убедительным – признакам, можно ответить так: интерес имела, была внимательна и чрезвычайно чутка к звучанию финской речи, к ее ритмике, возможно имела обычный для дачников путеводитель со словарем (ср. Москвич 1912), но знать язык не знала, речь, кроме отдельных слов, не понимала.<sup>9</sup> Зоя Эндер говорит о списках финских и немецких слов в рукописях Гуро, но точно не указывает на источник (Эндер 1986:475). Нам, во всем просмотренном рукописном материале (около полутора тысячи листов) не удалось разыскать списков финских слов, – немецкие мы находили. Тем не менее, не исключено, что такие списки существуют. Зато одну частность, свидетельствующую о том, что Гуро не знала финский (по крайней мере – во время написания данной рукописи), нам удалось найти: в беловом автографе, хранящемся в ЦГАЛИ (ф.134, оп.1,5:211), стихотворение Финская мелодия тщательно переписано от руки почерком Гуро и четко выведен эпиграф, красными чернилами Ala itke

---

<sup>9</sup> Более пристальный разбор знания/незнания финского языка Еленой Гуро не входит в задачу нашей работы.

ätini вместо правильных форм älä (отрицательная частица "не") и äitini (моя мать). Если бы Гуро хотя мало-мальски усвоила азы финской грамматики, она не могла бы допустить таких элементарных ошибок. Вероятно у Гуро была перед глазами модель, написанная небрежно прописью, где двоеточие было вытянуто в черточку и истолковало Гуро как акцент (к тому же опущен второй компонент дифтонга), а на частице точки были просто не прочитаны или опущены.<sup>10</sup> Эти ошибки перешли и в печатный текст (Садок судей II 1913:90).

Как мы уже показали в своей работе о раннем русском футуризме (Башмакова-Федорова 1978:110-11), эпиграф взят из известного стихотворения первого финскоязычного поэта Яакко Ютейни (1781-1855), стихотворения, называющегося "*Larsen laulu leskelle*" (Песнь ребенка вдове). Но кроме эпиграфа в стихотворении Гуро не осталось никаких следов от текста Ютейни. Это вольная импровизация "на тему". Зато у Гуро встречаются параллелизмы, отсутствие рифм, эпитет "из можжевельника" (*katajainen*) — эти признаки наводят скорее на мысль о фольклорных моделях, чем о стихах Ютейни в качестве ориентира. То же самое, что и о Ютейни, можно сказать о моделях, представленных песнями ярмарочного куплетиста Паси Яаскеляйнена, которому посвящается это стихотворение.

Паси Яаскеляйнен (1869-1920) был популярным балаганным певцом, который аккомпанировал себе на кантеле, сочиняя к народным мелодиям юмористические и каламбурные тексты на злобу дня для увеселения публики. При этом половина строфы зачастую состояла из "заумного", ничего не знающего припева (Яухияйнен 1985:9-12). Старые грамофонные записи, существующие еще с 1904-го года, дают нам понятие о манере исполнения некоторых народных песен, таких как, например, "*Tamperkosken sillalla*". В исполнении Яаскеляйнена внимание на себя обращает особенно активное произношение, не соответствующее нынешней норме песенного произношения. Долгие плавные особенно мягки, язык при произношении лл упруг, а рр рассыпается мелкой трелью. Дифтонги выводятся с особенной тщательностью, оканчиваясь почти на согласный (j) и превращаясь в дифтонгоиды. Можно предположить, что такое утрированное произношение, да еще при частых повторах особо нас-

<sup>10</sup> Очевидно, Гуро не знала т.н. "закона о согласовании гласных" в финском языке, — одного из первых правил изучения языка.



тойчиво навязывает себя слуховому восприятию, как бы вдалбливая веские, пружинистые слова в память слушателя. Можно также предположить, что нехитрое, с шутливыми припевами исполнение Яскеляйнена просто встретило в Гуро отзывчивого слушателя. Для Гуро, вероятно, не имело значения, выступает ли перед ней исконный беломорский сказитель старых калевальских рун или бутафорский балагур, бывший лютеранский кантор, ставший авантюристом и решивший променять кирку на ярмарку. Для Гуро Яскеляйнена в любом случае оставался "несравненным сыном своей родины" (Садок судей II 1913:88).

Суммируя, можно сказать, что в стихотворении "Финская мелодия" между посвящением, эпиграфом и предполагаемыми фольклорными моделями текста царит непримиримый разнобой, который, как нам кажется, можно объяснить только как "неправильное", т.е. инокультурное толкование данных моделей, иначе говоря, толкование культуры вне ее собственных моделей толкования.

Подобных текстов, прямо указывающих на финские мотивы или непосредственно ассоциирующихся с таковыми, можно легко подобрать у Гуро с десяток. Настоящая статья — далеко не исчерпывающий перечень; сюда, например, не входят тексты, говорящие о финской природе. Поскольку природа анонимна по своей принадлежности к той или иной культуре, более верно включить стихи о природе в более широкий тематический комплекс мифа о Севере, как это делает Н.О. Нильссон (Нильссон 1987).

Следующие тексты — стихи, фрагменты прозы, наброски — частично опубликованные, частично неопубликованные — можно по каким-либо точным культурологическим признакам (именам, названиям, цитатам устной речи или ее отголосков, черновым припискам и пояснением или просто по заглавию "финское", "финляндское") определить как отголоски на финские культурные модели:

"Финляндия"

"Финская мелодия"

"Шалопай"

"Щебет весенних"

"Да будет"

"Подражание Финляндскому"

"Июнь"

"Корова"

"Фридберта"

"Истерия"

О стихотворениях "Финляндия" и "Финская мелодия" уже говорилось. В стихотворении "Шалопай" (с подзаголовком "Финские мелодии") не исключена ассоциация с популярной балладой о братоубийце "Veljensä surmaaaja"/"Mistä tulet, kustas tulet, poikani poloinen?" - Откуда ты, да откуда ты идешь, бедный мой сыночек?/, где диалог матери и сына оборачивается нагнетающим распознаванием следов, ведущим к трагической развязке.

У Гуро иначе: диалог матери и сына оборачивается солнечным днем, шуткой, нежностью, словно мать с сыном играют в пятнашки:

- Подойди, подойди близенечко,  
мой сынок,  
проваландался маленечко-маленечко  
мой денек, мой денек.  
Подошел, приласкался неженечко  
на часок, на часок.  
У меня сердечко екнуло,  
мой сынок, мой сынок.  
У меня из рук плетка выпала,  
он смеется - дружок:  
проленился я маленько. Да, маленько-маленечко  
мой денек (Гуро 1988:93).

Это, разумеется, объясняется самим образом воздушного героя в творчестве Гуро и той особой духовной связью "двоицы" Мать-Сын, о которой мы уже говорили. Финская тема выворачивается здесь наизнанку: никакого трагизма нет, сын не то чтобы совершил страшнейшее преступление, а просто ничего не делал, баклуши бил. Герои же тут не столько Мать и Сын, сколько окружающие их теплый день, воздух, ласка и лень. Но какая-то формальная ассоциация ритмики, повторных обращений, уменьшительных суффиксов, параллелизмов настойчиво предлагает нам связь между этими двумя культурными моделями. Только опять Гуро обрабатывает все по-своему, включает возможную инокультурную цитату в свою мифологию.

В "Щебете весенних" звукоподражательные заумные названия Кэтзваана и Кэтзваан предлагают нам финские ассоциации одним подбором и распределением звуков, наподобие слова Калевала (в русском произношении удлинённый предпоследний слог [калева:ла]). Особенно обращает на себя внимание твердость согласных, указанная з.

Во фрагменте "Да будет" говорится о "дикарях в тундре" и о "чертовке Лоухи". В этом фрагменте Гуро резко противопоставляет первобытную культуру и современную цивилизацию. Отголоски из финского фольклора звучат положительно, представляя исконную культуру:

Люди гадали. Сидела у красного тепла чертовка мрачного севера Лоухи, и разбирала нити судеб, старалась, суеверная, доискаться. Ну, да немного разберешь кривыми лапками! Сердилась, шептала, шипела, и в досаде убегала белкой на ель, опять копалась. Люди покупали у нее амулеты. Гадала. Она старалась уловить в свои руки кривую судьбу людей. (Гуро 1909:64).

В тетрадах с зарисовками, относящихся к этому же раннему периоду творчества, что и фрагмент "Да будет", мы нашли несколько, к сожалению, почти не воспроизводимых рисунков, иллюстрирующих, как нам кажется, именно этот пассаж (ф. I34, оп. 2, II:21-22об. и 52). Экспрессивная фигура колдуньи представлена в вихреобразном движении. "Лоухи" в рисунках Гуро не соответствует сложившемуся в финской традиции зрительному образу калевальской Лоухи. Для финнов это величавая, строгая, беспощадная владычица царства Тьмы. Такой она представлена в своем наиболее распространенном варианте у Галлена-Каллелы. У Гуро же на месте известной нам мифической героини мы видим скорее полумифическое существо из разряда домовых или бесов: горбатая, суетливая, ворчунья, она как будто не уверена в своей силе над людьми. Словесный же образ "чертовки Лоухи" ассоциируется скорее с фольклорным персонажем "Tuonen tytti" или "Manalan neiti", т.е. с владычицей загробного мира, которая ворчит на героя Вяйнэ-мейнену за то, что он не говорит правду о своем путешествии в загробный мир. Она же прядет пряжу судеб "железными пальцами, железными когтями" (Suomen muinaisrunojä 1930:16-19). В любом случае нам кажется бесполезным добиваться выявления прототипа "финской модели", поскольку Гуро пользуется финскими темами, исходя из своей творческой композиции.

Все эти примеры однозначно свидетельствуют о знакомстве Гуро с финской национальной культурой, о почувствованном ее понимании, но также и о художественном перевоплощении инородных моделей в свои, о включении финских образов в свою мифологию и о перевоплощении их — в отголоски.

Любопытны в этом отношении еще два текста, упоминаемые нами выше. Это фрагмент "Подражание Финляндскому", напечатанный в сборнике "Шарманка" в 1909-ом году и недатированный, но явно относящийся к раннему творчеству, рассказ о корове, существующий по крайней мере в трех вариантах под заглавиями "Корова" и "Фридберта" (ф. I 34, Оп. I, I 6). Как в "Подражании Финляндскому", так и в "Корове" явно ощущается одна и та же инокультурная модель, а именно: стихи, проза, драматургия финского национального писателя Алексиса Киви (1834—72).

Это немного неожиданно, если придерживаться нашего положения о том, что Гуро, очевидно, не знала финский язык. Как же она могла ознакомиться с писателем, творчество которого — при жизни Гуро — не было переведено ни на русский, ни на немецкий, ни на французский, уже и не говоря об английском языке. Насколько нам известно, Гуро могла ознакомиться с некоторыми произведениями Киви лишь на шведском, венгерском, датском или эстонском языках, что представляется крайне неправдоподобным. Еще менее вероятно, что она разбиралась со словарем в столь трудных и стилистически почти невоспроизводимых текстах. Остается предполагать, что она имела или устную или письменную информацию о произведениях Киви в виде пересказа. Кем был или были ее информанты, откуда, из каких источников она брала сведения — мы оставляем пока в скобках. Нам сейчас важно лишь то, что это звено передачи информации сработало и сработало тонко, с пониманием передаваемого. Здесь следует не забывать, что поскольку источник предполагаемой информации не сам текст Киви, а лишь пересказ, лишь отображение его толкования, то мы не можем воссоздать контрольную модель, мы никогда не узнаем что и где Гуро узнала о творчестве Киви. Поэтому мы даем лишь в сокращенном анализе самые броские, как нам кажется, совпадения. Мы обращаем здесь внимание лишь на самые трафаретные образы. "Подражание Финляндскому" (полный текст см. в приложении).

I. Мотив вереска, проходящий у Киви и в сборнике "Канервала" и в отдельных стихах, и в "Сельских сапожниках" (Num-



misuntarit). Уже само слово nunni предполагает вереск. Этот мотив сухого, гулкого бора присущ именно Киви, является одним из наиболее специфических его мотивов.

2. Герой-увалень, веселый неудачник, антигерой, с соломой, торчащей из волос. Eskontukka (волосы героя Еско, жесткие, торчащие дыбом на голове) – трафарентный образ из "Сельских сапожников", встречающийся и в пьесе "Помолвка" (Kihlaus).

3. Недостижимая, как бы расплавляющаяся девушка, девушка-мечта с символическим признаком неземной легкости – платком (у Киви это зачастую белый платок), также девушка с цветком (ср. в тексте: девушка, краснеющая, как вереск). Эти трафареты, взятые каждый в отдельности, настолько обычные, что они не убедят нас в том, что Гуро в "Подражении Финляндскому" имела перед собой образ творчества именно Киви. Но вместе взятые и добавленные к указываемому на источник тематики заглавию, они, по крайней мере автора этих строк, убедили, хотя сопоставление Киви и Гуро требует своего, более углубленного анализа. Если всмотреться более пристально в текст Гуро, то можно заметить, что поэт "берет" героя из "Сельских сапожников" в кульминационный момент жизни, когда герой, напившись допьяна, с высоты решающего момента, связанного с несложившейся судьбой (неудачная женитьба), взирает, стоя как бы на перфективном водоразделе, одновременно на себя в прошлом и настоящем, приоткрывая будущее. И в этот момент герой раздумывает: не посмеяться ли над судьбой, не идти ли дальше? Мир прекрасен. Смирение и покорность судьбе как жертва перед природой присущи и "финскому" герою Гуро.

Разумеется, идею Киви Гуро передает лишь в самых общих чертах, преображая героя буйного, подчеркнуто мужественного, с признаками финской культурной специфики, – в героя мечтательного, если не русского, то и не финского, а небесного, "не от мира сего". Это ее герой, нужный ее творческой системе, это лишь подражание финляндскому, а не транспозиция культурной модели. Но, несмотря на искаженные образы подлинника, в тексте Гуро явно звучит инокультурная цитата – к чему и стремится автор.

Второй текст, о котором идет речь, это рассказ о короле или "Фридберте". Он имеет гораздо более сложную цитатную структуру. Его труднее воспроизвести уже только потому, что не имеется текстографически обработанного варианта; каждый

из прочитанных нами в ЦГАЛИ трех вариантов несет какие-то свои ключевые признаки финской цитаты. Это довольно редкий для Гуро рассказ с фабулой, рассказ не фрагментарный, а развивающийся последовательно во времени, с психологической развязкой. Над одним из вариантов у Гуро помечено в скобках "финская атмосфера" (ф. I34, оп. I, I6:I38). Так она, опять, дает ключ к иноцитатности. В лирических отступлениях текста "Коровы" упоминается "просыпающаяся Финляндия". Сочувствие "финскому вопросу", как мы уже говорили, ощущается в творчестве Гуро.

Фабула "Коровы", вкратце следующая:

Нелюдими́й пастух Матвей (в одном варианте Матти) батрачит у богача Кунта (варианты Кунт и Кунто). Однажды с Матвеем случается несчастье, и дочь кузнеца Анна-Мария находит его лежащим в канаве. Она жалеет Матвея, и между ними завязывается дружба, ведущая к тому, что, к общему удивлению сельчан, Матвей становится ее женихом. Но тут приезжает из города Герман Кунто, сын богача, ловкач и хороший танцор, и уводит Анну-Марию. Матвей ревнует, следит за молодым Кунто и видит, что дело идет к их разладу с Анной-Марией. Между тем, Матвей привязывается к одной из коров стада — Фридберте, которая предстает перед ним во сне как прекрасная женщина. Она и открывает ему тайну счастья: не гонись за чужим, а ищи в себе. На свадьбе Матвей веселится и играет до упаду на своей скрипке, "потому что играл он... только о том, о чем думала и мечтала его Фридберта". (ЦГАЛИ, ф. I34, оп. I, I6).

Сокращенная фабула, разумеется, не дает полного понятия о роли Киви как инокультурной модели, использованной Гуро, но некоторые ее развернутые детали, например, рассказ о происхождении большого валуна на Давидовом луге; Матвея, ищущего спасения от своего несчастья под (sic!) валуном; окружающее валун стадо коров и т.д. довольно однозначно указывают на модель из романа "Семеро братьев", а также, в некоторой степени, на эпическое стихотворение "Härgkä-Tuomo". Сорвавшаяся же женитьба — на "Сельских сапожников" и "Помолвку".

Здесь как нам кажется, слишком много сходных деталей, чтобы это сходство было лишь случайностью. А главное, несмотря на совершенно автономную разработку тем, мотивов и деталей, Гуро передает нам атмосферу произведений Киви, моральную борьбу и возвышение над самим собой его героев, подчас вернее и правдивее, чем иной хороший перевод.

# ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1986 Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература.
- Башмакова-Федорова 1978 Fedoroff, Natalia. "Me pääemme maailman puhki". Venäläisestä varhaisfuturismista. Pro gradu-tutkielma. (Дипломная работа) Helsingin yliopisto, Kotimaisen kirjallisuuden laitos. Helsinki.
- Башмакова 1987a Basmakoff, Natalia. "Над крайней призывной полосой..." Местность и пространство в творчестве Елены Гуро Studia Slavica Finlandensia IV, Helsinki (1-34).
- Башмакова 1987b Башмакова, Наталья. Слово и образ. О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Neuvostoliittolainstituutin vuosikirja N:o 29. Helsinki.
- Бьёрнагер 1977 Bjornager Jensen, Kjeld. Russian Futurism. Urbanism and Jelena Guro. Aarhus: Arkona.
- Голосовкер 1987 Голосовкер, Я.Э. Логика мифа. Москва: Наука.
- Гуро 1905 Гуро, Елена. "Ранняя весна". В сб.: Сборник молодых писателей. СПб.: Левенштейн и Иодко (119-125).
- Гуро 1909 Гуро, Елена. "Шарманка". СПб.
- Гуро 1912 Гуро, Елена. "Осенний сон". Пьеса в четырех картинах. СПб.
- Гуро 1913 Гуро, Елена. "Небесные верблюжата". СПб.: Журавль.
- Гуро 1988 Elena Guro: Selected Prose and Poetry Editors: Anna Ljunggren, Nils Ake Nilsson. Acta Universitatis Stockholmiensis 25, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Дуганов 1988 Дуганов, Р.В. (статья: "Гуро, Елена Генриховна"). В кн. Био-библиографический словарь русских писателей (рукопись в печати).
- Капельюш 1976 Капельюш, Б.Н. "Архивы М.В. Матюшина и Е.Г. Гуро". Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1974 год Л-град: Наука (3-23).
- Киви 1922 Aleksis Kivi. Kootut teokset I-IV. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1922.
- Ковтун 1977 Ковтун, Е.Ф. "Елена Гуро, поэт и художник". Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1976. М.: Наука (317-326).

- Лотман 1989      Lotman, Juri. Über die Semiosphäre. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Проблемы истории русской литературы начала XX века Под ред. Л. Бяклинг и П. Песонена. Slavica Helsingiensia 6. Helsinki: University Press (7-24).
- Марков 1968      Markov, Vladimir. Russian Futurism. A History. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Нильссон 1986      Nilsson, Nils Åke. "Om Elena Guro". Artes 1986/9 (34-6).
- Нильссон 1987      Nilsson, N.Å. "Russia and the Myth of the North". Russian Literature Vol. XX:1.
- Садок судей I 1910      Садок судей I. Спб.: Журавль.
- Садок судей II 1913      Садок судей II. Спб.: Журавль.
- Союз молодежи 3      Союз молодежи 3. Спб.
- Трое 1913      Трое. Спб.
- Суомен муйнайсруоя 1930      Suomen muinasrunoja 1. Kertovaisia Peruspiirteisiinsä palauttaa yrittänyt Kaarle Krohn. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 184. osa. Helsinki.
- Харджиев-Малеви-  
Матюшин 1976      К истории русского авангарда. Стокгольм: Гилея.
- Эндер 1986      Эндер, Зоя. "Велимир Хлебников и Елена Гуро". В кн. Велимир Хлебников: Стихи. Поэмы. Проза. Сост.: С. Блох и В. Ройтман. Нью-Йорк: Гилея (469-98).
- Эпштейн 1988      Эпштейн, Михаил. Парадоксы новизны. Москва: Советский писатель.
- Яухияйнен 1985      Jauhialainen, Lauri. Kuplettimestarit ja mestarikupletit. Helsinki. Paizer.
- АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ
- ГПБ ОР, ф. III6      - Фонд Гуро, Е.Г. Ед. I. Дневник 1908-1913 гг. Машинописная копия М.В. Матюшина 1915 г.
- ЦГАЛИ, ф. I34      - Фонд Гуро, Е.Г.



## О СТИХОТВОРЕНИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА "ПАРУС"

Ю.М. Лотман, З.Г. Минц

Анализ или отдельные замечания о стихотворении "Парус" встречаются в значительном числе исследовательских работ.<sup>1</sup> Синтетическая концепция содержится в статьях В.Маранцмана и М. Гиршмана,<sup>2</sup> где дана общая философско-эстетическая характеристика стихотворения. Предлагаемая заметка – опыт текстуального рассмотрения пространственной структуры "Паруса", – проблемы, как нам кажется, не получившей еще подробного освещения.

Стихотворение "Парус" отмечено подчеркнутой связью между пространственной организацией и общим смыслом произведения. Значение "художественного пространства" выделено уже тем, что отмечаемая исследователями противопоставленность двух первых и двух последних стихов каждой строфы отражает антитезу "физического пространства" (стихи 1-2) и "пространства оценок" (стихи 3-4).

Структура "физического пространства" в "Парусе" отличается напряженным динамизмом: три строфы рисуют изображаемое с трех различных точек зрения, образующих в своем единстве общую композицию "Паруса".

Белеет парус одинокий

В тумане моря голубом!...

Точка зрения лирического субъекта находится вне текста: взгляд его направлен на парус и окружающий его пейзаж, то есть перпендикулярен отрезку горизонта, на котором виднеется "парус одинокий". Парус покинул "родной край" и направляется в "далекую страну". Он движется в той же плоскости по другой горизонтальной оси: "край родной" – "страна далекая." Заданное направление и цель движения ("бросил – ищет") в плане физического пространства, однако, точно не определены.<sup>3</sup> Существенно, что и движение, и взгляд на него расположены в одной и той же – горизонтальной, "земной" – плоскости.

Эпитет "одиноким", упоминание "тумана моря", как и глагол "белеет", задают расстояние между наблюдателем и парусом: парус виден издали, и взгляд охватывает все пространство. То, что парусник представлен метонимическим "парус" также соответствует взгляду издали (выпуклость земной поверхности при взгляде с большого расстояния, как известно,

"поглощает" нижнюю часть отдаленных предметов; в сочетании с морскими волнами это создает эффект видения только верхней части судна). Пространственная перспектива дополняется цветовой: в первой строфе удаленность точки зрения от объекта подчеркнута блеклостью и расплывчатостью изображения ("В тумане моря голубом").

Играют волны – ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...

Вторая строфа резко сближает точку зрения текста с объектом изображения. Корабль теперь виден в деталях ("мачта"); слышен свист ветра и скрип мачты. Отметим, что, вопреки распространенному убеждению, свист ветра, игра волн и скрип мачты не создают картины бури, а соответствуют "нормальным" условиям движения судна: отсутствие ветра – штиль – обрекло бы корабль на неподвижность; равно и скрип мачты – обычный звуковой фон плывущего парусника.

Первые два стиха второй строки создают динамическую картину, подразумевающую, что носитель точки зрения находится на корабле (ср. различие в ощущении скорости и путешественника и отдаленного от него наблюдателя). Однако контрастирующие с началом строфы стихи 3–4 отменяют самое идею движения. Образ путешествия органически связан с его мотивацией. Романтическая традиция создала два стереотипа: "бегство" и "стремление". Герой либо порывает с миром (зла, клеветы, преследований или, напротив, счастья) – "бежит из", "от", или же устремляется к миру мечты.<sup>4</sup> Соответственно взгляд субъекта текста может быть повернут назад или направлен вперед. В лермонтовском стихотворении отвергнуты обе возможности. Отрицание причин и целей движения, выражаемых глаголами "бежит", "ищет", как бы останавливает (= лишает смысла) движение паруса. Точка зрения неожиданно перемещается на ось "верх – низ":

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним – луч солнца золотой.

Видимый мир "верха" и "низа" в III строфе хотя пространствен (море – парус – солнечное небо),<sup>5</sup> однако сразу же приобретает подчеркнуто метафорический характер, так как связан с непосредственно идущей за ней (стихи 3–4) антитезой "буря – покой". Таким образом, стремление "мятежного" паруса оказывается направленным к изменению состояния ("просит бури"), а не к перемещению в пространстве. Происходит обычная для Лермонтова резкая смена заданной ситуации – но-

вой, неожиданной: субъект и объект изображения предстают не в физическом, а в метафорическом "пространстве души".

Стихи 3-4 последней строфы еще раз меняют смысл произведения, делая его парадоксальным: парус стремится к буре, потому что ищет покоя. Создается образ трагического разрыва с жизнью: ясность природы ("струя светлей лазури", луч солнца золотой") соотносится только с трагической "бурей" души, и только буря в природе может создать душевный покой. Однако трагизм образа связан и с возможностью еще одного его истолкования.

Романтический стереотип задавал обычно соответствие бурного пейзажа "бурной" душе лирического "я" (ср. в "Мцыри": "Я, как брат, // Обняться с бурей был бы рад"; "дружбы краткой, но живой // Меж бурным сердцем и грозой"). Образ этот, многократно повторяясь, становится типичным романтическим клише. Особенность анализируемого стихотворения - в противопоставленности состояний внешнего мира состояниям мира души. Вместе с тем, строфа III отделяет парус и от трагических демонических образов романтизма, чья сущность раскрывается на фоне бурного пейзажа, но не связана с миром гармонии ("покоя"): как о возможности и надежде, заключительная сентенция говорит о том, что "демонизм" есть путь к раскрывающемуся в хаосе бурь космосу высшей гармонии (ср. противопоставление: "не ищет", "не от счастья бежит" < строфа II > ↔ < "просит" строфа III >, имеющее и пространственный смысл, и смысл: "отказ от поиска ↔ поиск").

Вторые части строф (стихи 3-4) имеют прямое отношение к оппозиции "субъект - объект" изображения.<sup>6</sup> Два первых стиха каждой строфы характеризуются сквозной повествовательной интонацией (за исключением первой строфы, где интонация усилена восклицательным знаком). Стихам же 3-4 присуща последовательная смена интонаций: вопроса (строфа I; интонация подчеркнута двумя вопросительными знаками в стихах 3 и 4), восклицания (строфа II), также пунктуационно удвоенного, и сентенции (строфа III), пунктуационно уточненной как восклицание.<sup>7</sup> Это создает второй композиционный и смысловой рисунок текста, его развитие в "пространстве души". В первой строфе "повествователь" отделен от паруса стремлением понять его, разгадать его - еще неведомую - тайну, во второй - сближен с парусом частичным ("отрицательным"; ср. структуру отрицательных сравнений) знанием о том, чем парус не является. В строфе третьей заключительная сентенция, с одной стороны,

усиливает сближение лирического "повествования" с предметом изображения "положительным" значением о смысле движения паруса. Но, с другой стороны, условность "как будто в стихе" оставляет это знание неполным, сохраняя загадочность увиденного и дистанцию между субъектом и объектом описания.

Троекратная смена изменяющихся "объективных" картин их — тоже меняющимися — оценками — создает сложность общей композиции и динамически-противоречивый смысл целого.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Перечень основных работ см.: Маранцман В.Г., Гиршман М.М. "Парус" // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 367.

<sup>2</sup> Там же. С. 366–367.

<sup>3</sup> Соотношение "оси зрения" субъекта текста (а следовательно, и линии горизонта) к направлению движения паруса не ясно: парус можно представить себе движущимся и в любую сторону вдоль линии горизонта, и приближающимся или отдаляющимся от наблюдателя. Эта неотчетливость картины, весьма важной для понимания текста (как соотносятся "далекое" и "близкое" с позицией лирического "я"?), видимо, не случайно.

<sup>4</sup> Ср. пушкинское:

Искатель новых впечатлений,

Я вас бежал, отечески края ... —

и тему бегства, характерную для русского байронизма.

<sup>5</sup> Особенность этой типично романтической "вертикали", — во-первых, в ее трехчленности ("небо" < "луч солнца" > — "парус" — "море" < "струя" > , во-вторых, в том, что "верхний" мир ("луч солнца золотой") и "нижний" ("струя светлей лазури") сближены (как признаками света, динамизма, так и общим значением радости, гармонии) и отделены от "срединного" мира "мятежного" паруса. Это сближает пространственный облик стихотворения Лермонтова с "Лебедем" Ф. Тютчева.

<sup>6</sup> Оппозиция эта рассмотрена в уже упомянутых статьях В. Маранцмана и М. Гиршмана, однако, введение в нее пространственных параметров способно, как кажется, несколько изменить окончательные выводы.

<sup>7</sup> Дополнительная "игра" оттенками смысла создается тем, что в одних случаях смысл синтаксической структуры и интонации совпадает полностью (строфа I, стихи 3–4), в других — нет (строфа I, стихи; строфа III, стихи 3–4).



Ученые записки Тартуского университета.  
Выпуск 897.  
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ВНУТРЕННИЕ ЗАКОНЫ И  
ВНЕШНИЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ.  
Труды по русской и славянской филологии.  
Литературоведение.  
На русском языке.  
Тартуский университет.  
ЭР, 202400, г.Тарту, ул.Юликооли, 18.  
Ответственный редактор П.С. Рейфман.  
Подписано к печати 14.06.1990.  
Формат 60х90/16.  
Бумага писчая.  
Машинопись. Ротапринт.  
Учетно-издательских листов 10,72. Печатных листов 11,0.  
Тираж 400.  
Заказ № 436.  
Цена 3 руб. 20 коп.  
Типография ТУ, ЭР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.

3 руб. 20 коп.